CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MADRID

ABRIL 1980



CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

358

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

I N D I C E

NUMERO 358 (ABRIL 1980)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

FRANCISCO CALVO SERRALLER: *Notas sobre el pensamiento artístico de Paul Klee* ... 5
HECTOR TIZON: *Los árboles* ... 24
ANTONIO CASTRO DIAZ: *La investigación histórica sobre Antonio de Guevara y la obra de Augustin Redondo* ... 45
ARNALDO EDERLE: *Poemas de vocativos, querellas y otros discursos* ... 76
MARTA MORELLO-FROSCH: *Abelardo Castillo, narrador testigo* ... 90
GUSTAVO AGRAIT: *Sobre dos cuentos de Edgar Allan Poe* ... 104
YONG-TAE MIN: *Lorca, poeta oriental* ... 129

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

JUAN ARMANDO EPPLE: *Notas sobre la estructura del folletín* ... 147
JOSE AGUSTIN MAHIEU: *El período mexicano de Luis Buñuel* ... 156
RAJMUND KALICKI: *Algunos aspectos sobre la recepción de la literatura iberoamericana en Polonia* ... 172
RAUL CHAVARRI: *Notas sobre arte* ... 179
ALBERTO CASTILLA: *Ironía cervantina y crítica social* ... 189
JULIO M. MESANZA: *Crisis y profecía* ... 201
LEDA SCHIAVO: *Sobre la utilización de fuentes en «El Ruedo Ibérico»* ... 205
ALFONSO LOPEZ GRADOLI: *Juan Gil-Albert, en su Calle del aire* ... 218
EUGENIO COBO: *Doctor Glas, crónica de una incomunicación* ... 224

Sección bibliográfica:

ENRIQUETA MORILLAS: *La necesidad de contar* ... 229
BLAS MATAMORO: *Dos notas bibliográficas* ... 233
JOSE ORTEGA: *El otro México, de Jorge Ruffinelli* ... 239
MANUEL QUIROGA CLERIGO: *García Lorca visto por Edwin Honig.* 241
JUAN QUINTANA: *Lorenzo Gomis: Poesía 1950-1975* ... 244
LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Sobre jardines y guirnaldas* ... 246
EDUARDO HARO IBARS: *«Narciso»: visita a otra tumba* ... 250
RAUL MIRALDI: *Carlos Catania: Las varonesas* ... 253
B. M.: *Entrelíneas* ... 255
HORACIO SALAS: *En pocas líneas* ... 263
H. S.: *Lectura de Revistas* ... 270

Cubierta: Eugenio CHICANO.

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS SOBRE EL PENSAMIENTO ARTISTICO DE PAUL KLEE

Exactamente el pasado 18 de diciembre se cumplía el centenario del nacimiento de Paul Klee, uno de los más grandes creadores del arte de nuestro siglo. Al coincidir nuestro artículo con una tan importante efeméride, se refuerza la oportunidad, tan claramente actual, de reflexionar en torno a la obra del genial pintor suizo. Sin embargo, en esta evocación hay algo más que una simple y feliz coincidencia cronológica: Klee, espíritu independiente e individualista, de técnica depurada hasta lo maníaco y dotado de una excepcional capacidad para teorizar críticamente sobre los problemas de la creación artística, suele ser una personalidad que encaja mal en los esquemas de las historias del arte. Es lógico porque su talento y originalidad indudables no se apoyan en ninguna tendencia o grupo, a la vez que tampoco da pie a ninguna escuela; él precisamente, que empeñó gran parte de su vida en la tarea académica de enseñar. No es que tampoco lo pretendiera, desde luego; como se deduce de su concepción didáctica desarrollada en la Bauhaus, en la que insiste sobre la inconveniencia de aquellos maestros que, en vez de ayudar a sus alumnos a encontrar su propio camino hacia la creación, tratan de imponerles el suyo. Sin embargo, esta falta de encuadramiento es la que ha retrasado su popularidad y la que le da ese aire misterioso y flotante que nunca se acaba de aclarar en los manuales. Por otra parte, hubo que esperar hasta los años cincuenta para que fuera aireado su nombre en los círculos de la abstracción francesa, y para que, en boca de su portavoz Ragon, sea considerado tan importante como el de Picasso o el de Kandinsky... Pero, al final, con todos los reconocimientos y medallas de la modernidad institucional, siempre esquivo, un poco inalcanzable; en su aristocrática impenetrabilidad, un desafío. Quien se interroga sobre Klee no puede evitar afrontarlo, lo cual significa, más en él que ningún otro, tratar de hacerse con sus razones, conocer su pensamiento artístico.

Un pensamiento artístico que surge orgánicamente de una vida y de una obra. «Un pintor que se dirige al público —afirmaba Matisse—

no para presentarle sus obras, sino para revelarle alguna de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a numerosos peligros.» La justa advertencia de Matisse no compromete, sin embargo, a una personalidad como la de Klee, en la que las ideas nunca se producen al margen o a costa de su práctica artística, sino integradas inseparablemente en un mismo proceso, lo cual no deja de ser excepcional en el arte contemporáneo. En este sentido, la obra escrita de Klee no es accidental o meramente complementaria respecto a su pintura, sino que surge del interior de ella misma, del mismo centro de sus obsesiones y problemas como creador. He aquí el porqué del género que escoge para explicarse: un diario, un diario que cuida y revisa con el mismo mimo y atención que cualquiera de sus cuadros, un diario en el que nunca queda desmentido, y en el que se sigue encontrando al final de su vida como si ésta hubiese fluido de una vez.

En realidad esto es precisamente lo que ocurre:

> La historia de la vida de Paul Klee tiene muy poca importancia en relación con su obra artística, ya que no se distingue por hechos decisivos ni tensiones dramáticas...; su actividad artística y su misma existencia estuvieron preferentemente dedicadas a la reflexión y a la búsqueda. Una existencia, pues, que ha coincidido con el proceso de madurez y de desenvolvimiento interior, escapando a la escueta relación de los hechos históricos. Ya Grohmann —el primero en redactar una biografía calificada y meticulosa de Klee— ha comparado su acontecer al desarrollo de una planta, que crece de año en año sin que su crecimiento se vea marcado por fechas o hechos singulares (Hans Jaffé).

Pero entonces, ¿qué registra el diario de una vida en la que no pasa nada? ¿Se tratará acaso de un diario romántico de esos que hacen épica de la intimidad? Klee, que tuvo desde luego mucho de romántico, tampoco habla especialmente de sí mismo; más aún, según pasa el tiempo, cada vez habla menos de sí mismo por sí mismo, y más de sí mismo como ámbito donde tiene lugar la creación. En una palabra: a Klee no le interesa la vida, ni su vida, sino en la medida de su trascendencia, porque Klee no quiere contarnos cómo vive, sino contarnos y también contarse cómo crea. Por eso tiene razón Felix Klee al advertir en el prólogo de la publicación de los diarios de su padre que quien los lea

> penetrará... en un mundo misterioso y extraño, peculiar y alerta: el del *pintor* Klee; como también tiene razón cuando señala, inmediatamente después, que sin duda las anotaciones de su diario no estaban en principio destinadas a la publicación, sino úni-

camente a la reflexión propia. Mientras vivió mi padre —dice— no permitió a nadie, ni siquiera a mí, una lectura de su más personal confesión.

Se trata, en efecto, de una confesión; de la confesión personal de un creador —*Confesión creadora,* además, va a titular curiosamente a uno de sus escritos publicados—. He aquí la razón de su excepcional interés: el testimonio único de cómo llega a constituirse el lenguaje artístico, el estilo de un artista, justo en el momento histórico en el que todas las convenciones tradicionales de expresión se han desmoronado. Nos encontramos, por consiguiente, con un documento que, puntual y ejemplarmente, nos narra cómo se ha pensado eso que conocemos como arte contemporáneo. En este sentido, no cabe duda que todo el arte contemporáneo pasa por Klee creador, testigo y teórico de la creación.

Pero antes de meternos en los problemas concretos que plantea esta confesión creadora, vamos a decir algo sobre la vida de Paul Klee de la única forma que nos es posible hacerlo, sin desvirtuar su significado: leyendo el único *curriculum* que escribió pocos meses antes de su muerte en función de algo que no consiguió: el *curriculum* que adjuntaba a la solicitud para obtener la ciudadanía suiza. Dice así:

Nací el 18 de diciembre de 1879 en Münchenbuchsee. Mi padre era maestro de música en el Colegio Cantonal de Maestros de Hofwyl; mi madre era suiza. Cuando empecé a asistir a la escuela en la primavera de 1886. vivíamos en Langasse, en Berna. Cursé los primeros cuatro grados en la escuela primaria de la localidad, después mis padres me matricularon en el Progymnasium municipal. Más adelante ingresé en la Literarschule del Gymnasium, aprobé los exámenes y me gradué en el otoño de 1898, concluyendo así mi educación general.

Aun cuando tenía acceso a todas las carreras, debido a mi certificado de graduación, decidí estudiar pintura y dedicar mi vida al arte a pesar del riesgo que significaba abrazar esta carrera. Con el fin de realizar mi propósito, tuve que salir al extranjero..., debiendo escoger entre París y Alemania. Me sentí más atraído por Alemania, por lo que decidí viajar a ese país.

En esta forma llegué a la capital de Baviera, donde por consejo de la Academia de Arte, asistí a la escuela preparatoria de Knirr. Allí practiqué el dibujo y la pintura y en poco tiempo pude ingresar en la clase de Franz Stuch en la Academia. Después de tres años de estudios en Munich, aumenté mi experiencia viajando durante un año por Italia (principalmente Roma). Decidí establecerme con el fin de evaluar lo que había aprendido para poderlo utilizar en mi desarollo futuro. Para llevar a cabo estas intenciones regresé a Berna, la ciudad de mi juventud; los frutos de mi

estancia allí fueron una serie de grabados realizados entre 1903 y 1906, que entonces llamaron la atención.

Durante los años que pasé en Munich hice muchas amistades, incluyendo la de la mujer que ahora es mi esposa; como su actividad profesional se había desarrollado en Munich, decidí, de acuerdo con lo que me parecía una razón importante, regresar a esa ciudad (otoño de 1906). Paulatinamente me fui haciendo un nombre como artista, y Munich, que en esa época era un centro de arte y de artistas, ofrecía significativas muestras de progreso en este campo. Con excepción de los tres años de servicio militar que pasé en Landshut, Schleissheim y Gersthofen, seguí residiendo en Munich hasta el año de 1920. Sin embargo, no perdí el contacto con Berna, ya que regresaba anualmente al hogar de mis padres a pasar una vacación veraniega de dos o tres meses.

En 1920 fuí nombrado maestro de la facultad de la Bauhaus en Weimar, donde enseñé hasta que esta institución fue trasladada a Dessau en el año de 1926. Finalmente, en 1930, fuí llamado por la Academia Prusiana de Arte de Düsseldorf para hacerme cargo de la clase de pintura. Recibí este nombramiento con beneplácito, ya que permitía limitar mi actividad docente al campo que me era genuinamente propio y en esa forma impartí clases en la Academia de 1931 a 1933.

La tormenta política de Alemania afectó también a las bellas artes, restringiendo no sólo mi libertad de enseñanza, sino también el libre ejercicio de mi talento creador. Como para entonces había logrado alcanzar una reputación internacional como pintor, me sentí suficientemente seguro para renunciar a mi puesto y ganarme la vida con mi trabajo de creación.

La cuestión de dónde fijar mi residencia para iniciar esta nueva fase de mi vida, encontró respuesta por sí misma. Como mis estrechos lazos con Berna no se habían roto nunca, me sentía de nuevo fuertemente atraído al lugar que considero mi verdadero hogar. Aquí he vivido desde entonces, pero mi único deseo es convertirme en ciudadano de esta ciudad.

Berna, 7 de enero de 1940 (firmado), Paul Klee.

Cinco meses después de redactar este *curriculum,* moría Klee en el Sanatorio de Ticino, el 29 de junio de 1940. En esta breve autobiografía se contienen todos los rasgos anecdóticos de interés de la vida de Klee: su formación como pintor en Munich, sus experiencias pedagógicas en la Bauhaus y en la Academia de Düsseldorf, su reencuentro final con la ciudad que le había visto crecer y en la que se acoge para morir. También se nos dan dos notas esenciales de su vocación y talante: su temprana decisión de «dedicar mi vida al arte a pesar del riesgo que significaba esta carrera» y su reacción frente al nazismo en tanto restringía «no sólo mi libertad de enseñanza, sino también el libre ejercicio de mi talento creador». Quizá lo único que falte en esta sucinta relación sean esas dos bajadas

al Sur que suponen, respectivamente, dos iluminaciones decisivas para la configuración de su estilo pictórico: el viaje a Túnez de 1914 y el de Egipto entre finales de 1928 y principios de 1929.

Pero, ¿qué significación artística podemos dar a estas anécdotas? En primer lugar, formarse en Munich significa tomar contacto con el grupo expresionista del *Blaue Reiter*, con algunos de cuyos miembros Klee mantiene una estrecha amistad (Kubin, Kandinsky, Macke y Marc). Munich era, por aquel entonces, uno de los principales centros de vanguardia: concretamente el que abre uno de los primeros caminos a la abstracción; aquel, además, que se caracteriza por lo que tan acertadamente ha definido Robert Rosemblum como «Northern Romantic Tradition». Klee además va a participar en dos de las épocas fundamentales de la Bauhaus, el centro más importante de la modernidad institucional: primero en la Bauhaus de Weimar, desde 1920 hasta 1925; después, en la de Dessau, desde 1926 hasta 1931. Dos épocas con dos orientaciones bien definidas: en Weimar predomina la tendencia expresionista; en Dessau, la tendencia geométrica; en ambas: el esfuerzo común por codificar el nuevo lenguaje artístico que traen las vanguardias. Los años de Düsseldorf no son, por su parte, sino el camino hacia la conquista de su libertad como creador, al margen de cualquier obligación académica. Es ya un pintor famoso al que se le ha dedicado una gran exposición en el Kunstverein y ahora lo único que se le pide es que enseñe lo que más le interesa: pintura. En su regreso a Berna, finalmente, tras quedar proscrita su enseñanza con la llegada del nazismo, que seleccionará varias de sus obras en la tristemente famosa Exposición de Arte Degenerado, sufre la última mutación estilística, la que le lleva más directamente hacia sí mismo. Es la accesis final, la meditación definitiva, la última gran intuición previa a la muerte.

Ahora bien, ¿cuáles son las claves en las que se cifra toda esta evolución? Como decíamos al principio, el propio Klee trata de hacerlas explícitas con un constante ejercicio de reflexión, cuyas huellas conservamos a través de una serie importante de escritos todavía en trance de publicación. A ellos vamos a remitirnos aquí para explicar no tanto exclusivamente la obra artística de Klee sino el papel de la creación en el arte contemporáneo. Algunos de estos escritos se publican en vida de Klee: en 1920 aparece en la «Tribune der Kunst und Zeit» un artículo con el título de *Confesión creadora;* tres años después, en 1923, se publica *Vías diversas en el estudio de la naturaleza;* en 1924, pronuncia la *Conferencia de Jena,* con motivo de su exposición en el Kunstverein; en 1925, aparecen las *Notas pedagógicas,* y en 1928, las *Investigaciones en el dominio exacto del arte.* A todo esto hay que añadir el *Diario* y una amplísima serie de borra-

dores que están en trance de publicación bajo la denominación genérica de *Obras pedagógicas póstumas*. Como vemos, un conjunto considerable de escritos, cuya publicación corresponde en su totalidad a los años veinte, los años en que Klee está desarrollando sus cursos en la Bauhaus.

Pero antes de meterse en cualquier análisis, hay que tener muy presente lo que está ocurriendo en el escenario artístico europeo: la irrupción y triunfo de la primera oleada de vanguardia. Desde comienzos del siglo XIX, con el Romanticismo, se venía haciendo cada vez más patente la crisis del sistema figurativo tradicional, heredado del Renacimiento; con el Impresionismo, esta crisis se centró por fin en el puro terreno del lenguaje, insinuándose ya un «orden visual» diferente, cuya concepción espacial será «abierta, dinámica y cualitativa», frente a la «numérica, escenográfica y estática» del Renacimiento, según las fórmulas archiconocidas de Francastel. Es decir: al margen de escándalos y otros gestos patéticos de la bohemia artística, lo más importante era que se comenzaba a hablar de otra manera, que aparecía un nuevo lenguaje, un nuevo modo de ser y de expresarse. Por eso, un movimiento artístico aparentemente inocuo y totalmente volcado al puro problema de las formas —el Cubismo— iba a erigirse en el protagonista revolucionario de la situación, en tanto que fue el primero en elevar al plano de la consciencia crítica las posibilidades del nuevo lenguaje. La gran revolución del arte contemporáneo consiste, por lo tanto, no sólo en la concepción del arte como un lenguaje específico, que históricamente será entendido como un sistema de representación basado en el espacio de perspectiva o como el que resulta de su ulterior disolución por la reducción de los elementos expresivos esenciales al plano, la línea y el color autónomos, sino al concebir a estos mismos elementos expresivos independientemente de cualquier realidad exterior. Es decir, que su autonomía estriba en que son considerados como elementos base de la representación, una representación que ya no se apoyará en nada exterior para establecer sus leyes y relaciones. Como muy oportunamente lo define Marin refiriéndose al lenguaje pictórico de Mondrian: «lenguaje definido por su carácter sistemático, al adquirir cada elemento valor y significación única y exclusivamente en relación con los demás elementos del sistema y no por referencia a un objeto exterior». Desde luego, algunos artistas de vanguardia, y entre ellos precisamente Paul Klee, no fueron tan drásticos en esa tajante separación entre arte y naturaleza, pero todos, absolutamente todos, tuvieron consciencia que en el futuro había que replantear completamente sus relaciones.

En cualquier caso, por todas partes se extiende una consciencia inaugural. Entre 1910 y 1920, con la Primera Guerra Mundial de por medio, se produce la liquidación del Viejo Mundo y la exhortación a lo Nuevo: la nueva gramática creada por los cubistas será animada por la agitación delirante e irresistible de Dadá. Se ha dado, en efecto, el paso definitivo: ya no se trata de una tendencia o un estilo nuevos, se pretende otro arte. Existen miles de declaraciones que en esos años reflejan el estado de ánimo de «nueva época» que se produce entre los artistas. Oigamos, por ejemplo, el diagnóstico de la situación por el constructivista Tarabukín:

> Toda la vida artística europea se ha desarrollado, en el curso de los últimos decenios, bajo el signo de la «crisis del arte». Cuando, ya hace sesenta años, los cuadros de Manet hicieron su aparición en los salones parisinos, provocando una verdadera revolución en los medios artísticos del París de entonces, la pintura perdió la primera piedra de lo que constituía su fundamento. Y toda la evolución posterior de las formas pictóricas que, aun hace poco, interpretábamos como un proceso de perfeccionamiento incesante, se nos ofrece ahora, considerada con el prisma de los últimos años, por una parte, como un índice de la descomposición irreversible del organismo pictórico en sus elementos constituvos y, por otra, como degeneración de la pintura en tanto que forma de arte típica.

Pero, ¿por qué no oír al propio Klee ahora que ya sabemos algo del ambiente donde se forma? En él también se produce esa consciencia revolucionaria de dar un nuevo sentido al arte, un arte que esté de nuevo insertado en la vida. He aquí una temprana declaración de principios, escrita en 1902, mucho antes de conectar con la vanguardia muniquesa:

> Lo más importante no es tampoco pintar cosas de prematura madurez, sino que debo ser ante todo hombre o al menos intentarlo. El arte de domeñar la vida constituye la condición fundamental para todas las manifestaciones del futuro, ya se trate de pintura, escultura, tragedia o música. No sólo de dominarla en la práctica, sino de plasmarla íntimamente y de modo palpable, y adoptar en ello una actitud lo más evolucionada posible. Es obvio que eso no se hace siguiendo unos cuantos principios reguladores, sino que crece como algo natural. No sabría yo encontrar tales reglas, por otra parte. Ya se irá construyendo por sí sola una concepción del mundo; la orientación que deje la huella más clara no depende sólo de la voluntad, sino que se determinará por el destino, presente ya en cierta manera desde el vientre materno.

Pero asumir el destino, aun estando presente desde el vientre de la madre, no excluye la lucha y un cierto vértigo de angustia. Pronto Klee va a ser plenamente consciente de los polos que galvanizarán

su específica dramaturgia artística: el yo y la naturaleza. Hay al respecto un bello texto, escrito como el anterior cuando apenas cuenta veintidós años, en que la cuestión se hace completamente explícita, muy a la manera de un joven romántico de tradición germánica:

> Antes (ya de niño) me era absolutamente indudable la belleza del paisaje. Un escenario para los humores del alma. Ahora se inician los momentos peligrosos en que la naturaleza me quiere tragar, con lo que yo no sería ya nada, pero tendría paz. Eso sería hermoso para gente vieja, pero yo..., yo todavía soy deudor de mi vida, puesto que he dado promesas. ¿A quién? A mí, a ella (en alta voz y con toda firmeza), a los amigos (tácitamente, pero con no menor firmeza). Asustado me levanto de la orilla, pues hay que volver a la lucha. La amargura se presenta de nuevo. No soy Pan entre los juncos, soy un mero hombre y quiero subir algunos escalones, subirlos en serio. Quiero actuar, mas no como multiplicidad al modo de las bacterias, sino como unidad aquí abajo y con comunicación hacia lo alto. La meta quizá vaya a ser ésta: anclado en la totalidad del universo, extraño aquí, pero fuerte. Mas, ¿cómo realizarlo? Creciendo, por lo pronto sólo creciendo. Como ejercicio: crear fines que para los muchos no son tales; algo parecido a la práctica de los estudios musicales. Lo superior se hará luego con mayor tersura y facilidad. La paz no existe; el pacífico se ha consumido a sí mismo.

He aquí, de repente, en las notas sueltas de una cierta tarde de junio de 1922, en Bächimatt, cerca de Thun, como cuidadosamente apunta, todo Klee: «anclado en la totalidad del universo, extraño aquí, pero fuerte». Pero he aquí también al simple hombre que quiere subir algunos escalones y subirlos en serio, aquel que ha aprendido que no hay visión sin ejercicios de agudeza. Como místico, Klee no tiene prisas: sabe que hay que saber y sabe que hay que estar siempre dispuesto. Así que el visionario de temprana revelación no tiene reparos en comenzar por el principio: todas las actividades iniciales de Klee en el mundo del arte están empeñadas en un estricto dominio del dibujo y del grabado, a los que se dedica con delectación escolar durante quince años, desde 1899 hasta 1914, y eso «porque está convencido de que la calidad se manifiesta sobre todo en la consciente limitación de la labor», aunque luego ésta pretenda un mundo.

Está, pues, clara la voluntad de crecimiento, una consciencia firme de predestinación, pero también la contradicción y el desgarramiento que asedian la empresa. Durante todos estos primeros años de aprendizaje, de accesis, una otra y vez, de mil formas diferentes, se replantea el conflicto. Veamos —salteado— un muestrario:

> En el presente hay tres cosas: una Antigüedad grecorromana (physis) de concepción objetiva, orientación inmanente y tendencia arquitectónica: un Cristianismo (psyche) de concepción subjetiva, orientación trascendente y tendencia musical. Y la tercera, la de ser un modesto e ignorante aprendiz autodidacta, un minúsculo Yo.

Un poco más adelante afirma:

> Dos montañas hay en que domina la luz, la montaña de los animales y la montaña de los dioses. En medio se encuentra el valle en penumbras de los seres humanos. Cuando alguno mira una vez hacia arriba, lo arrebata como presentimiento una nostalgia irresistible, a él que sabe que no sabe, por los que no saben que saben, y por los que saben que saben.

Conflicto entre el yo y la naturaleza, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo inmanente y lo trascendente, entre saber y no saber, pero también, y por lo mismo, conflicto fáustico entre las ideas y la vida:

> Me hubiese hecho tanta falta conservar la mente tan despejada como fuera posible, y ahora me vino del cielo un *intermezzo* verdaderamente tropical. Sin hallar la calma iba de un lado a otro. Una vez me encontré de improviso a orillas del Aare; había caminado hasta allí con el cerebro calcinado, sin fijarme más que en lo que sucedía en mi interior. ¡Qué espectáculo de repente, esa agua verde esmeralda que corría a toda velocidad, y la ribera dorada de sol! Sentí como si acabase de despertar de un violento sueño. Hacía tiempo que había perdido todo sentido de la naturaleza. Y ahora se extendía ante mí en toda su magnificencia, conmovedora. ¡De cuántas cosas había carecido, tenido que carecer, por haber querido carecer! Hasta hoy había llevado una rigurosa vida de ideas, carentes de toda sangre cálida, y la habré de llevar también en el futuro, por quererlo así. ¡Oh sol, señor mío! No ha llegado aún el momento, todavía no se ha desenredado el nudo hecho de combate y derrota. Subsisten los pantanos, de ellos se elevan sofocantes olores que se interponen entre mí y el astro; un ejército de flechas en contra mía.

Para este combate no resuelto, Klee inventa una imagen alegórica, que graba, en 1905, con el título de *El héroe con un ala*, un héroe, como él mismo dice, tragicómico, quizá un antiguo Don Quijote.

> Este hombre, nacido con sólo un ala de angel a diferencia de los seres divinos, intenta continuamente volar. Se rompe un brazo y una pierna, pero dominado por una idea fija persiste en su intento. El contraste entre su monumental y solemne actitud y su estado ruinoso era algo que quería yo plasmar especialmente...

Recordemos ahora nosotros las sutiles diferencias que hay entre este volador a medias y algunos predecesores históricos también fabulosos: Icaro, Faetón, Asterias o aquel personaje de Alciato inmóvil entre las alas que le elevan por un brazo y la pesada piedra que le retiene por otro. Sutiles diferencias, porque el medio-angel de Klee no contiene moraleja, no nos enseña otra cosa que su patético esfuerzo.

Conflicto, en fin, entre la multiplicidad del todo y la indivisibilidad de las partes:

> La individualidad —nos dice— no es algo elemental, sino que es un organismo. Conviven en ella en forma inmediata las más diversas cosas elementales. Si quisiera dividir el organismo, esas partes morirían. Mi Yo, por ejemplo, es todo un conjunto dramático. Allá aparece un ancestro profético. Acullá grita un héroe brutal. Más acá discute un vividor alcohólico con un erudito profesor. Por allá se adora a una cantante lírica crónicamente enamorada. Y el papá se le enfrenta de una manera pedante. Entre ambos, el tolerante tío hace de mediador. Por aquí chismea la tía parlanchina. A su lado se regocija la camarera Resbaladiza. Y yo observo todo esto con mirada de asombro, la pluma afilada a la izquierda. Quiere presentarse una madre encinta. ¡Pufff!, exclamo, tú no perteneces a este sitio. Eres divisible. Y se esfuma.

Y, por el momento, basta ya de conflictos, aunque, como ya hemos podido comprobar, los *Diarios* de Klee contienen un nada despreciable muestrario, desde el más crudo patetismo hasta el humor; en resumen: esa visión tragicómica que cultiva magistralmente y que plásticamente le hace fijarse una y otra vez en la caricatura. Basta, pues, de conflictos, pero porque ya puede darse un salto a su formulación madura. Tiene una fecha: 1915:

> El corazón que latía para este mundo —nos dice— ha sido herido de muerte dentro de mí. Como si ya sólo me ligaran recuerdos a estas cosas... ¿Me convertiré ahora en el tipo cristalino? Mozart (sin desdeñar su infierno) se refugia, a grandes rasgos, pasando al lado alegre. Quien no lo comprenda totalmente podría confundirlo con el tipo cristalino. Se abandona la región de este lado y se edifica a cambio un paso hacia la otra, que puede ser una total afirmación. Abstracción. El frío romanticismo de este pathos es inaudito. Cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que en un mundo feliz se produce un arte inmanente. Hoy es la transición del ayer al hoy. En el gran foso de las formas yacen despojos a los que se siente uno a veces todavía apegado. Ofrecen la materia para la abstracción. Despojos de elementos inauténticos, destinados a formar cristales impuros. Así es el día de hoy. Pero luego: Cierta vez sangró la incrustación. Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo



morir, yo, cristal? Yo, el cristal. Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mi fuero interno. Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé. En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto, soy abstracto con recuerdos. Ciertas estructuras cristalinas contra las que a fin de cuentas nada puede una lava patética.

Como afirma Christian Gelhaar:

> Estas frases claves iluminan la concepción del mundo y la orientación artística de Klee. Las agitaciones de la guerra han contribuido a acelerar el final de un largo desarrollo, que además nos manifiesta, en el uso de expresiones como «cristalino», «abstracción» o «inmanencia», la influencia decisiva del pensamiento de Wilhem Worringer, el famoso autor de *Abstracción y naturaleza* y *La esencia del estilo gótico*, que tanta proyección tuvo entre los pintores del «Caballero Azul»: Kandinsky, Marc y, como vemos, el propio Klee.

Worringer partía del principio de que la obra artística reflejaba el estado psíquico en el cual se encuentra la humanidad frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior. Una esquematización dialéctica le llevó a oponer la «proyección sentimental» (la Einfühlung) al deseo de abstracción, en los que veía los dos polos del sentido artístico humano. Mientras que

> «la proyección sentimental», atraída hacia lo orgánico vivo, está condicionada por la existencia de relaciones familiares, estrechas y panteístas entre los hombres y los fenómenos del mundo exterior, el deseo de abstracción halla su belleza en lo orgánico negador de la vida, en lo cristalino, y de una manera general, en toda norma o necesidad abstracta. El deseo de abstracción procede de la gran inquietud que siente el hombre ante los fenómenos del mundo exterior y corresponde, en términos de religión, al carácter trascendental de todas las representaciones. Según Worringer, ese deseo de abstracción está en el origen de todo arte y conserva su primacía en ciertos pueblos altamente civilizados, mientras que en los griegos, por ejemplo, o en otros occidentales, desaparece lentamente para ser sustituido por la proyección sentimental (C. Gelhaar).

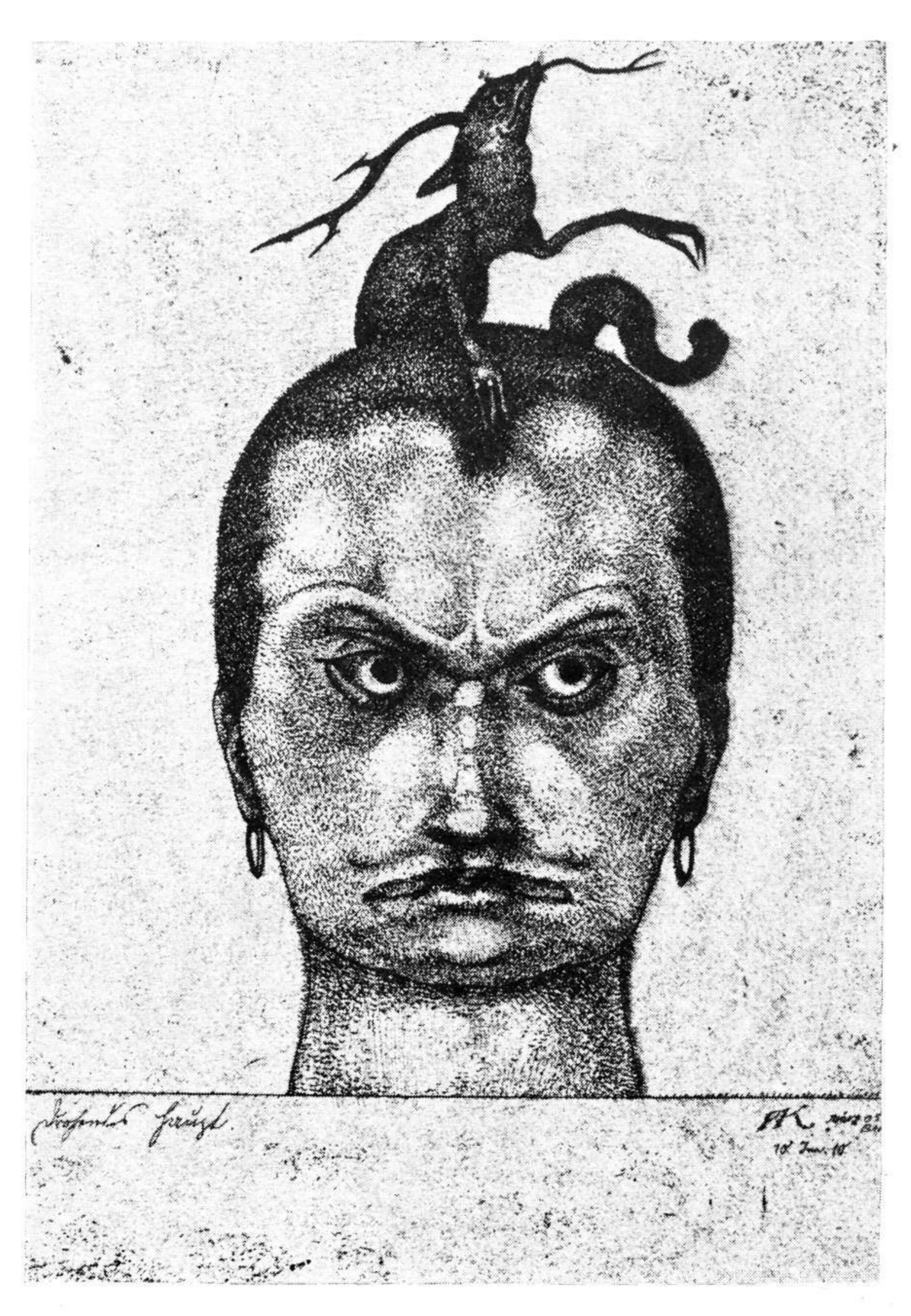
Pero, entre naturalismo y abstracción, entre vida y claridad, he aquí a Klee con su peculiar utopía autoafirmándose como «cristal sangrante». Es curiosa esta apuesta que tanto coincide con la planteada por Bloch, también asiduo de los expresionistas e influido por Worringer. Para el filósofo alemán, toda la arquitectura histórica puede

reducirse a los paradigmas de lo geométrico-egipcio y de lo vitalista-gótico, como las verdaderas alternativas desiderativas. Pero el cristal de la muerte y el árbol de la vida aspiran en la ensoñación utópica a la reconciliación, porque, nos dice,

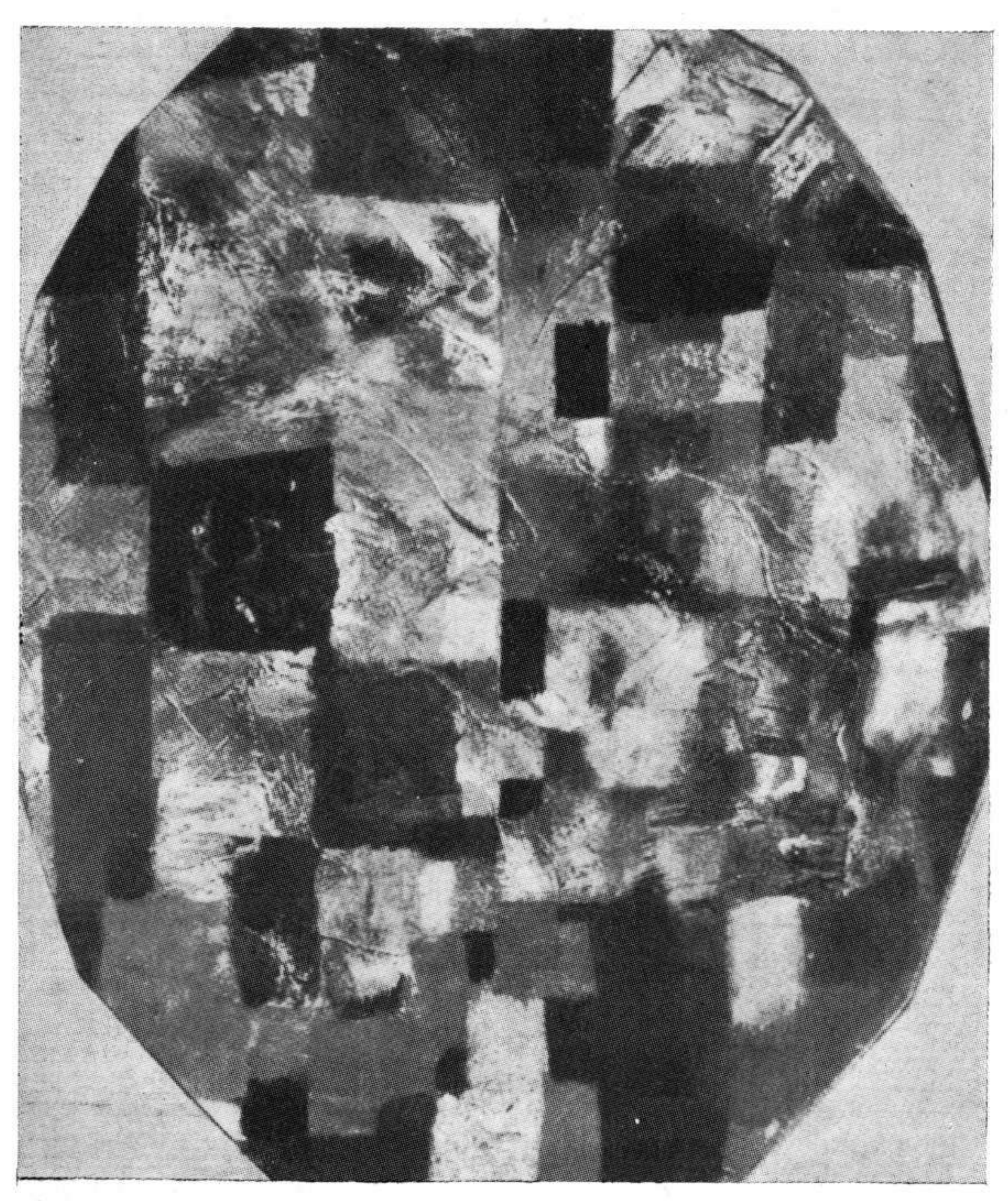
> todas las grandes construcciones han sido, *sui generis*, en la utopía edificadas como anticipación de un espacio adecuado al hombre. Y lo humano así erigido, traspuesto en formas espaciales rigurosamente significativas es también, como cometido, un desplazamiento de lo orgánico y humano al cristal, como es también, sobre todo, una penetración de lo cristalino con el impulso, lo humano y la plenitud allí construidos. Cuando las condiciones para el orden de la libertad dejen de ser parciales, se abrirá por fin el camino, de nuevo, para la unidad de la construcción física y ornamento orgánico, para regalo del ornamento. Se abrirá *realiter*, por primera vez, sin Egipto aquí y el gótico allí, es decir, sin que lo que así se designa como cristal o árbol de la vida, tengan que seguir alternándose, mezclándose o envidiándose mutuamente. El cristal es el marco, más aún, el horizonte de la serenidad, pero el ornamento del árbol de la vida humana es el único contenido real de esta serenidad y claridad circundante. El mundo mejor que expresa y reproduce anticipadamente el gran estilo arquitectónico existe así totalmente a-mítico, como cometido real *vivis ex lapidibus*, desde las piedras de la vida.

¿Qué otros anhelos se revelan en esa curiosa afirmación del Klee del *Yo, el cristal?* He aquí lo que nos dice recordando a su amigo Marc, muerto en los campos de batalla, y afirmando frente a él su propio mundo artístico:

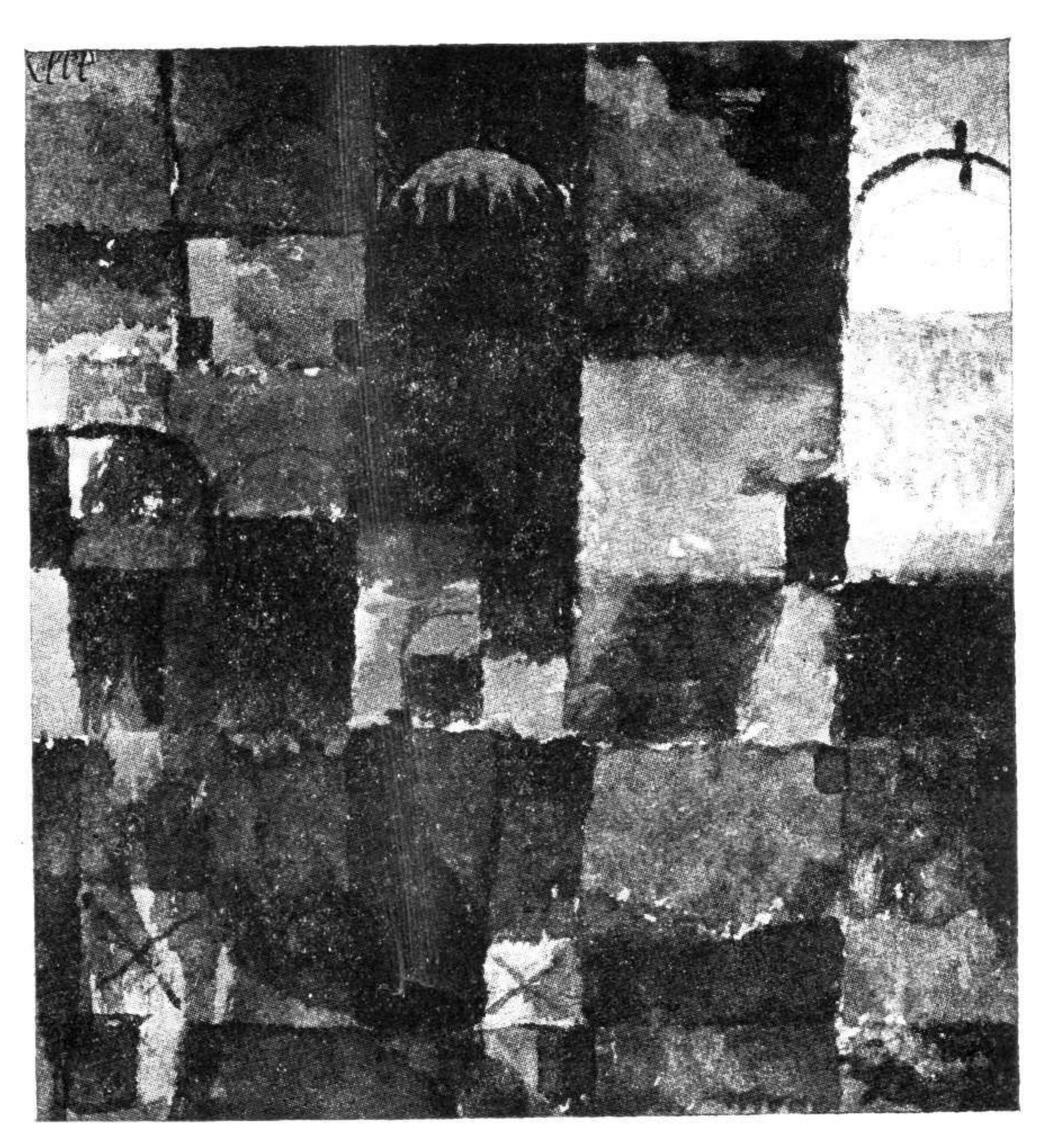
> Mi amor se parece más al de los muertos o de los no nacidos... A mi arte le falta probablemente un rasgo apasionado de humanidad. No amo con una cordialidad terrena a los animales y a todos los seres del mundo. No me inclino hacia ellos ni los elevo hacia mí. Más bien me disuelvo primero en la totalidad y me encuentro después en un peldaño fraternal respecto del prójimo, respecto de todo mi vecindario terrestre. Yo poseo. La idea de la tierra pasa a segundo plano frente a la idea del universo. Mi amor es lejano y religioso. Todo afán fáustico me es extraño. Ocupo un punto de creación más lejano y original, en el que presupongo una serie de fórmulas para el hombre, el animal, la planta, la piedra, para la tierra, el fuego, el agua y el aire y para todas las fuerzas que giran al mismo tiempo. Mil preguntas se acallan como si hubiesen tenido respuesta. No hay ahí doctrinas ni herejías. Las posibilidades son demasiado infinitas; sólo la fe en ellas vive creadoramente dentro de mí. ¿Irradio calor? ¿O frialdad? Más allá de la incandescencia ya no se trata de eso. Y como no son muchos los que llegan hasta ese punto, son también pocos los que entran en contacto con ese mundo. No hay ninguna sensualidad, por no-



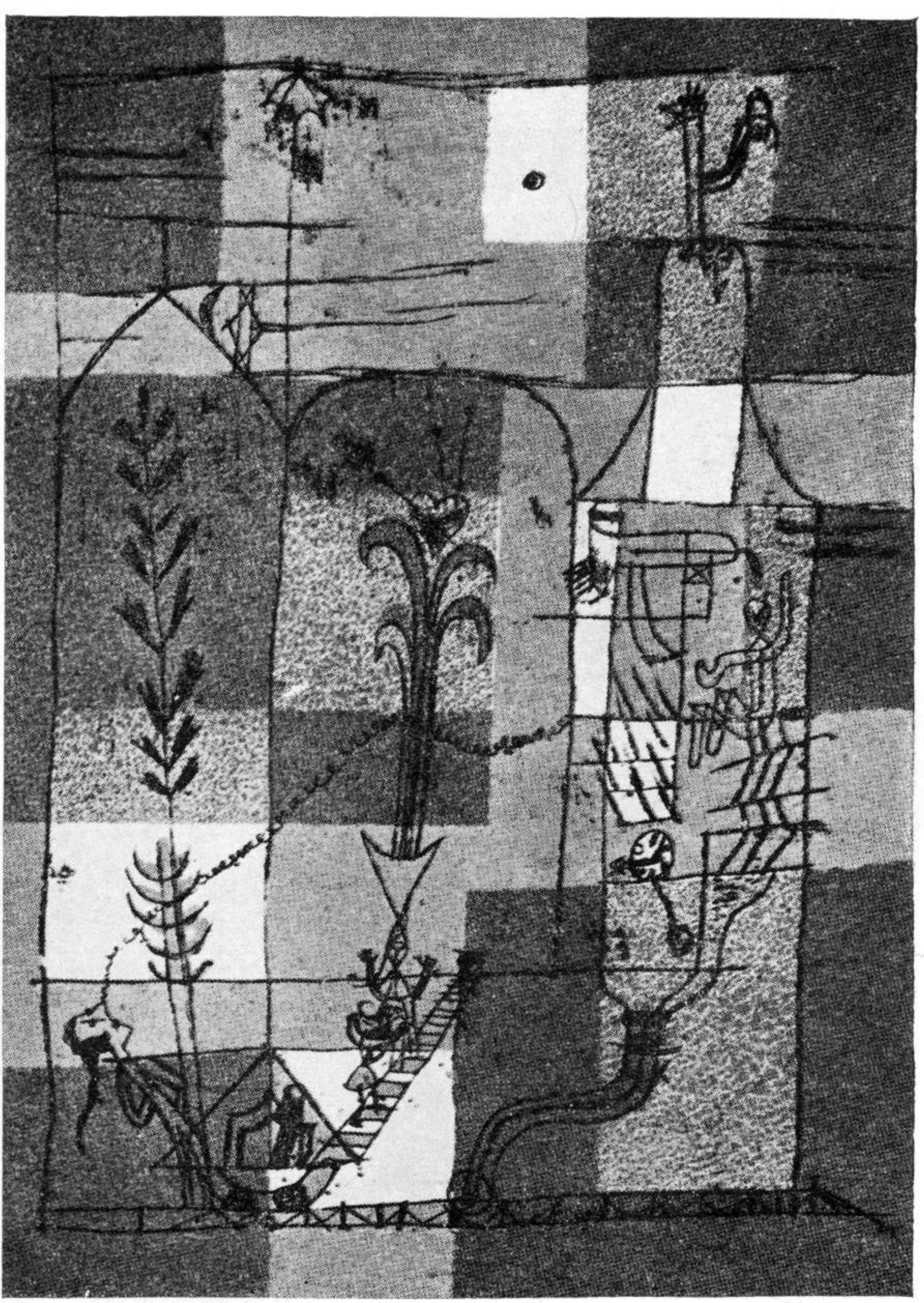
Paul Klee. «Cabeza amenazante», grabado (1905)



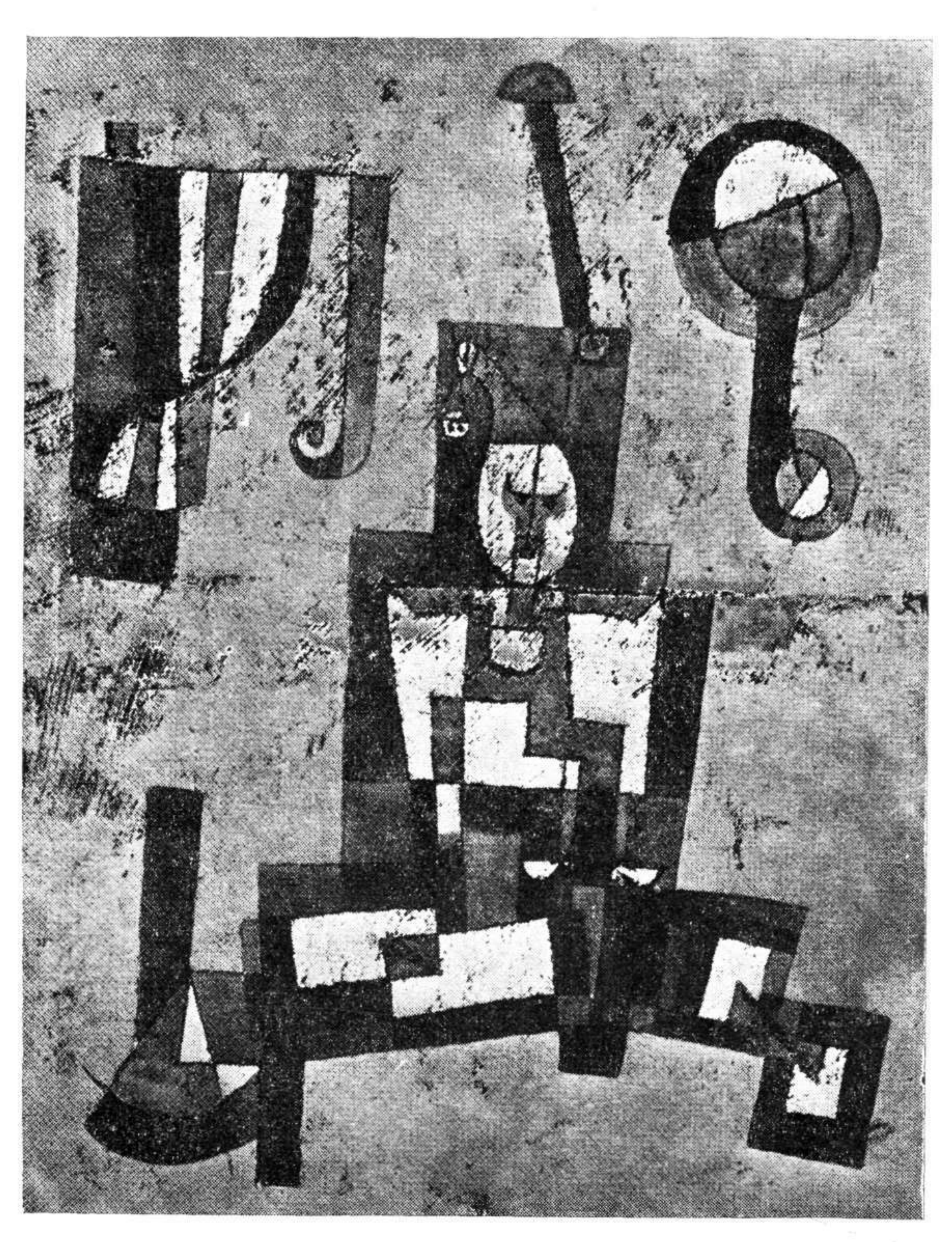
Klee. «Homenaje a Picasso», óleo (1914)



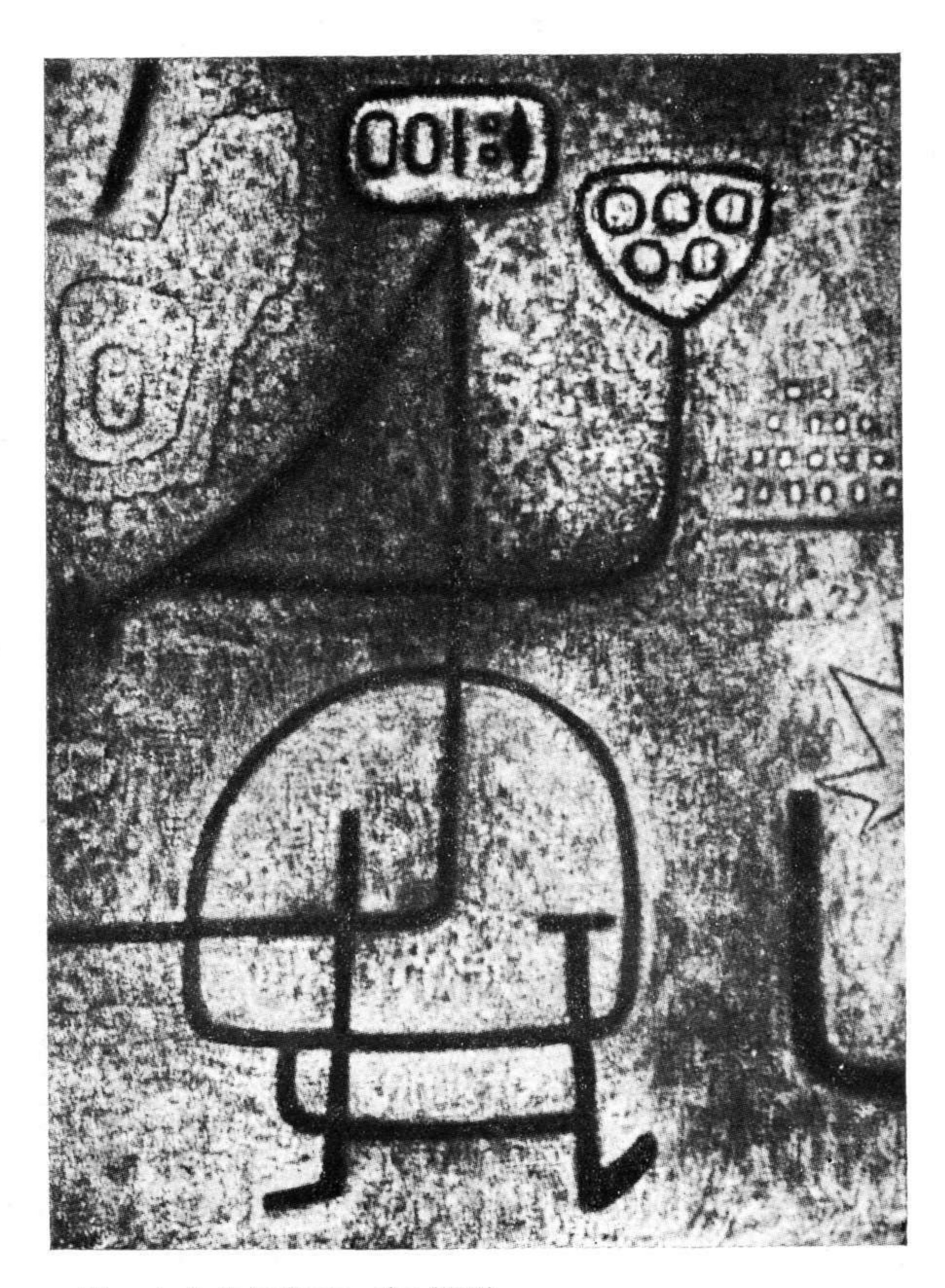
Klee. «Cúpulas rojas y blancas», acuarela (1914)



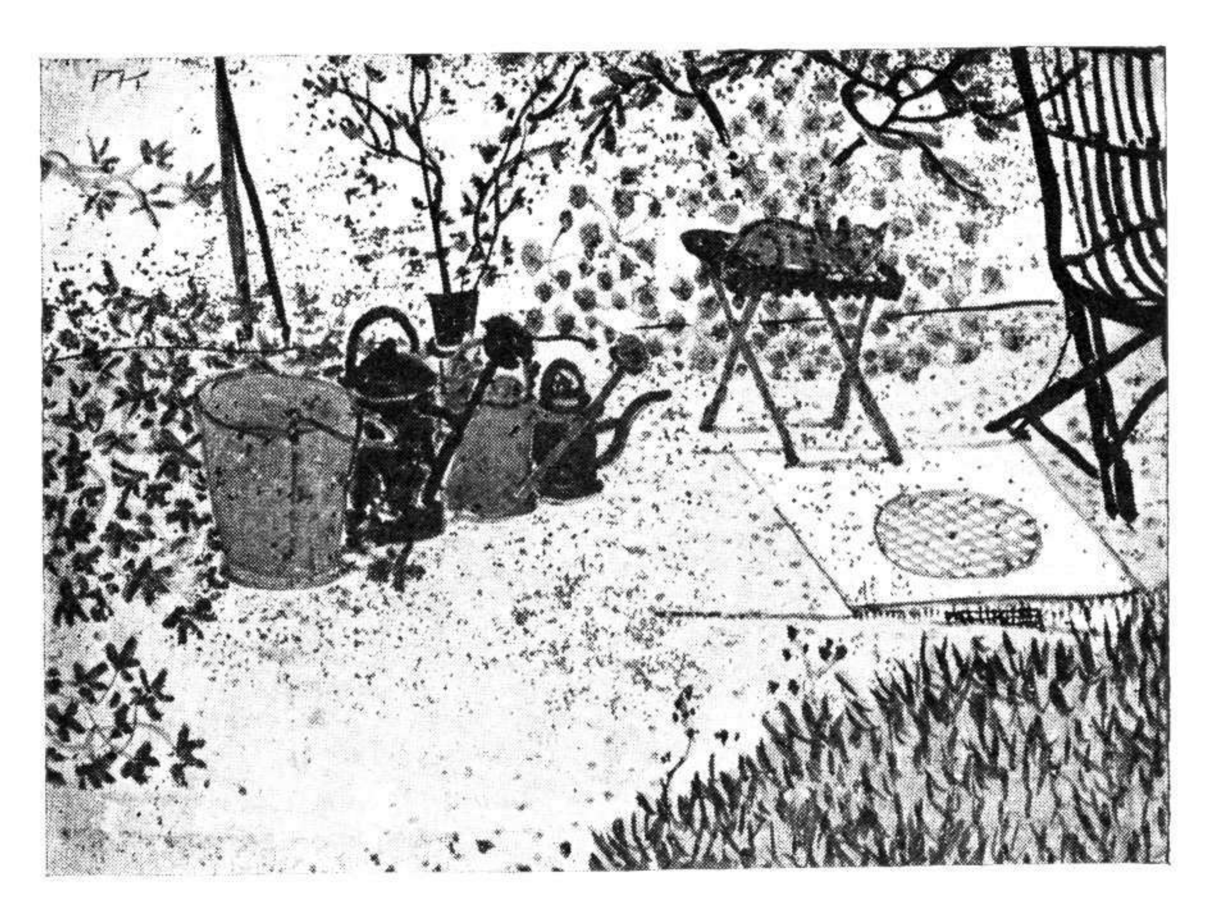
Klee. «A la manera de los cuentos de Hoffmann», litografía en colores (1921)



Klee. «Pierrot prisionero», acuarela y óleo (1923)



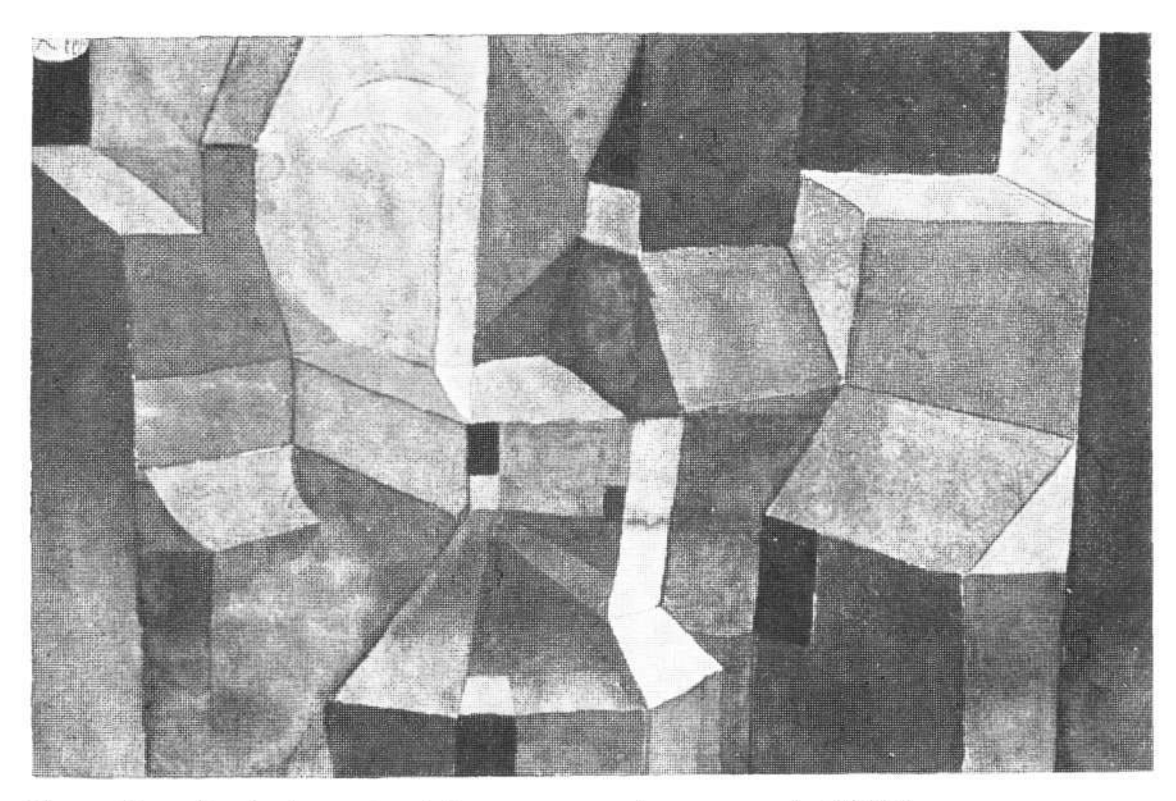
Klee. «La bella jardinera», óleo (1939)



Klee. «Escena de jardín, regadera, gato, silla roja», acuarela (1905)



Klee. «El Niesen», acuarela (1915)



Klee. «Templo de la secta del cuerno verde», acuarela (1917)



Klee. «Mensaje del espíritu del aire», acuarela y óleo sobre fondo de tiza (1920)

ble que sea, que sirva de puente hacia los muchos. El hombre de mi obra no es un ser específico, sino un punto cósmico. Mi ojo terrenal es demasiado perspicaz y la mayoría de las veces mira a través de las cosas más hermosas. «Pero si no ve ni las cosas más hermosas», se comenta con frecuencia mi modo de ser. El arte es una parábola de la creación. Dios tampoco perdió mucho tiempo con las contingencias actuales.

Esas contingencias actuales —simples imágenes— no pueden entretener al verdadero artista:

> Lo que vemos es una proposición, una posibilidad, una fórmula. La verdad real es, sin embargo, invisible.

El artista se esfuerza en hacer visible esta verdad real. Si

> en otro tiempo se representaban las cosas que se podían ver sobre la tierra, aquellas que agradaban o hubiesen agradado ver —escribe en su *Confesión creadora*— hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia y no se puede ver en ellas sino un simple ejemplo particular en la totalidad del universo que habitan innumerables verdades latentes... Lo accidental ha adquirido rango de esencia.

Se impone, pues, el principio siguiente: «El arte no reproduce lo visible, lo hace visible.»

Veamos ahora qué relaciones guardan estas ideas de Klee en el contexto de la naciente ideología artística contemporánea; comparémoslas, sobre todo, con las de aquellos artistas que, como él, han captado la secreta llamada de lo invisible, como son los casos, entre otros, de Mondrian y Kandinsky. Mondrian, por ejemplo, conecta con la vanguardia internacional de París el mismo año que Klee inicia sus relaciones con el grupo expresionista del Blaue Reiter: 1911. Estos primeros contactos tienen en ambos un carácter de revelación, a pesar de poseer tras de sí una dilatada experiencia como pintores. Así Piet Mondrian, tras asimilar deslumbrado la estética cubista, nos ha descrito así su significado:

> El cubismo ha comprendido muy bien que la representación en perspectiva perturba y debilita la apariencia de las cosas, mientras que la representación plana la expresa de un modo más puro. Justamente por el deseo de representar las cosas lo más perfectamente posible es por lo que acudió a la proyección en forma de plano. Mediante la yuxtaposición simultánea o mediante la superposición de varios planos, el cubismo se esforzó en llegar no sólo a una imagen más pura de las cosas, sino también a una plástica más pura.

Consecuentemente con esta necesidad de «purificación», Mondrian va a realizar un esfuerzo de síntesis por el que trata de abstraer los elementos definitorios de la esencia formal de los objetos, llegando, por un riguroso proceso de selectividad, a la línea como soporte esencial. Dos pasos debería dar aún el pintor holandés para articular lo que iba a constituir su sistema: en primer lugar, la concepción de la línea como «elemento expresivo» autónomo y, en segundo, la específica «funcionalidad expresiva» de la línea considerada como ángulo recto.

Piet Mondrian debe abandonar París en 1914, urgido por una grave enfermedad que aqueja a su padre. Una vez en Holanda, debe permanecer forzosamente allí hasta 1919 condicionado por la Primera Guerra Mundial. Este período de obligada inmovilidad es de capital importancia para la reflexión sobre su experiencia parisiense y su emancipación del cubismo, es decir, para la creación de un estilo propio. En estos momentos decisivos hay que insistir en diversos factores como, por ejemplo, el ya mencionado de la guerra que supondría, entre otras cosas, un estado de total incertidumbre moral y una necesidad compulsiva de replantearse la misión tradicional del artista; además, éste es el momento de una serie de contactos fecundos con otros artistas holandeses de vanguardia, cuya asociación va a tener como consecuencia la creación del grupo «De Stijl», órgano de la nueva pintura neoplástica. De 1915, fecha del primer encuentro con algunos de sus futuros camaradas, como Van Doesburg y Van der Leck entre otros, hasta 1925, fecha de la ruptura con Doesburg, se extiende una época de extraordinaria fecundidad teórica y práctica de Mondrian.

Pero fijémonos en algunas de las líneas esenciales de la intervención de Mondrian en «De Stijl». Para ello se debe consultar a los propios manifiestos del susodicho movimiento. Ya en el «Prefacio I» de 1917 se precisa: «el artista verdaderamente moderno, es decir, consciente, tiene una doble misión. En primer lugar, ha de crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, ha de ayudar al público a comprender la estética del arte plástico puro». El nuevo lenguaje se debe caracterizar por su irreductible vocación de universalidad: «oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y el color naturales, a las emociones». Esta oposición inicial universal/individual da origen a otra serie de oposiciones (interior/exterior, mundo físico/mundo espiritual) que se vertebran sobre la conciencia de una dualidad radical humana y su juego de equivalencias. Esta dualidad es origen de toda tragedia y es la que una conciencia dinámica trata de resolver mediante la búsqueda del equilibrio: cumplir esa vocación es la misión del nuevo arte. Ahora

bien, si superar lo particular, lo desequilibrado, lo emocional, lo subjetivo, en favor de una visión sistemática, coherente, equilibrada, es la aspiración genérica, ¿cuáles serán sus equivalentes plásticos? Ya adelantamos anteriormente algo: la expresividad de los elementos de una composición tiene directamente que ver con su posibilidad de crear relaciones y, entre la infinita variedad de ellas, sólo una permanece inalterable: el ángulo recto. Efectivamente, el ángulo recto recoge los dos elementos cardinales de tensión: el punto de equilibrio máximo entre la vertical y la horizontal que Mondrian define además simbólicamente como lo masculino y lo femenino. Se podría aludir también a la curva, pero «lo rectilíneo es una realización de lo curvo, que es más confuso en la naturaleza».

Habría que insistir, respecto a Mondrian, en aquello que, además de ser un elemento esencial en su obra, le justifica frente a los que pretenden minimizar su experiencia a la simple explotación sistemática de un hallazgo plástico afortunado: nos referimos naturalmente a ese famoso ángulo recto como elemento clave de la relación, el cual constituye lo irreductible de su experiencia artística, aquel límite que marca el estilo y garantiza el carácter creador de dicha experiencia. Precisamente por la discusión acerca de la posibilidad de ampliar el campo de investigación plástica a la línea diagonal —Van Doesdurg— o a la curva —Van Torgeloo— se produce la ruptura de Mondrian con el grupo «De Stijl» en 1925. «Generalmente, una vez que el artista encuentra su propia expresión plástica, no la lleva más lejos, aunque esto era posible hasta el momento. Pero ya nos es más posible en la neoplástica, que es el *límite de la expresión plástica.* Los medios plásticos —la línea recta y el color primario— no son susceptibles de ser más interiorizados, y la composición siempre será necesaria para neutralizar estos medios.» Piet Mondrian, creador de un nueva gramática pictórica, fascinado por la sugestión de una armonía abstracta —esa pasión por lo abstracto, por lo equilibrado, por lo sin fisura, que delata un espíritu tan en contacto con caos primordiales— no podía renunciar a lo que aludía su visión original de las cosas, su escritura del mundo. Lo que resulta admirable son las posibilidades expresivas conseguidas por Mondrian a partir de unos elementos plásticos tan reducidos a su mínima expresión. Al final de su obra, esa rigurosa selectividad alcanzará ya la purificación más abstracta: el ritmo. «Entonces los planos rectangulares (que están formados por naturalidad de líneas rectas en oposición rectangular y que son necesarias para determinar el color) quedan disueltos debido a su carácter uniforme y sólo emerge el ritmo, dejando los planos como nada.» Este ritmo es aquel que podremos com-

probar en sus últimas obras —especialmente aquellas como «Broadway boogie-woogie» (1942-1943)— verdadero simulacro plástico en el que sólo mediante el juego de relaciones de la línea y el color puros parece emerger ante nosotros la trepidante cadencia nocturna —con todo su juego de luces —del barrio neoyorkino.

En 1911, al igual que Mondrian conectaba con la vanguardia parisiense del cubismo, Klee se vincula en Munich al grupo expresionista «Der Blaue Reiter» (El Jinete Azul). El programa del «Blaue Reiter», si se sumaba a la empresa cubista en su camino hacia la «abstracción» —abandono del objeto—, utilizaba, sin embargo, procedimientos plásticos radicalmente distintos. Efectivamente, su punto de partida era la acentuación expresionista de los elementos cromáticos —siguiendo la línea de Van Gogh y de los «Fauve»— de manera que su pintura conseguía el sobrepasamiento de la forma mediante la acentuación de lo emocional-subjetivo expresado cromáticamente.

Esta emancipación formal es quizá la lección más importante aprendida por Klee en su paso por el «Blaue Reiter», emancipación que hay que entender, tal y como él mismo nos refiere, como «construcción activa de la forma» o, más aún, como la pretensión de «elevar dicha construcción al rango de un medio de expresión». Si para un Kandinsky el problema se planteaba en términos de rechazar el mundo sensible en la búsqueda de otro mundo «espiritual», encubierto y violentado por la realidad fenoménica, en Klee se produce una consciencia de la práctica pictórica como «una acción expresada en una dimensión estilística que pueda referirse a la realidad del fenómeno exterior, pero que pueda también sobrepasarlo gracias a la estructura de los medios empleados, el signo, el color, la luz».

Las consecuencias que se aprecian en la obra de Klee, tras su etapa en el «Blaue Reiter», pueden ser comparadas a las que se patentizan en la de Mondrian tras su experiencia cubista. Ambos dirigen sus experiencias por el camino de la abstracción: Klee por el «expresionismo abstracto», Mondrian por la «abstracción geométrica»; en ambos este camino significa un punto de partida común. Pero el desarrollo a partir de esta base va a diferenciar radicalmente no sólo la problemática formal de sus obras sino también su concepción misma de la significación artística. Para Mondrian la abstracción suponía liberarse de la individualidad, sumergirse en una zona de significaciones comunes, en una zona de universalidad, desde la cual no sólo poder dar cuenta de todas y cada una de las «particularidades», sino poderse constituir en meta natural donde habrían de resolverse todas las tensiones, donde serían absorbidas finalmente todas y cada una de esas particularidades. De ahí su énfasis en de-

terminar, de una vez por todas, los elementos invariables de la composición plástica, y su resistencia total a hacer la menor concesión a cualquier reinterpretación. Para Klee, sin embargo, la abstracción no es el aplastamiento de la individualidad y, en todo caso, individualidad no se identifica tan fácilmente con subjetividad. Por ello, los planteamientos plásticos de Klee no van a la búsqueda de una comunidad de invariantes, sino de una comunidad de *diferencias.* Lo cual es tan evidente para el pintor suizo que es lícito referirse a una «originalidad en la repetición» (formas inéditas del yo).

Precisamente este radicar la creación en la interacción dinámica del yo y del mundo, este concebir la creación como un enriquecimiento (ensanchamiento de la subjetividad), permite a Klee superar la idea de sistema como algo estático. Ya vimos cómo la posibilidad abierta plásticamente por el expresionismo se inscribía a través del color. Klee va ampliar el campo expresivo mediante la asimilación de las experiencias de Delaunay y las espaciales de Picasso. Y cuando converjan todas estas experiencias será el momento de un «estilo Klee» absolutamente genuino. Este momento tiene una fecha y un lugar: 1914 en Túnez. Es allí donde, con ocasión de un viaje que hace en compañía de L. Moilliet, comienza a realizar una serie de acuarelas que no ceden a la fascinación fácil de un contraste cromático evidente —tal y como cabría esperar por su pasada experiencia— sino que expresan una más honda preocupación por la luz, por las tonalidades, y una indagación espacial que progresivamente se resuelve en la concepción del plano como superficie.

En un pintor como Klee, una vez aclaradas las bases de su creación plástica, cabría matizar mil posibilidades diferentes en el proceso de su evolución. Destaquemos únicamente, por su extraordinaria importancia, su vinculación a la Bauhaus en 1921. Durante su colaboración en la famosa Escuela dirigida por Gropius, Klee elaborará un método pedagógico, consistente en el análisis plástico del desarrollo de formas y de tensiones.

El método de Klee consiste en el desarrollo de formas y de tensiones, en su análisis plástico. Este análisis encerrará evidentemente pautas objetivas —enunciación de un código de los elementos plásticos de la expresión—, pero reserva al sujeto los cauces de su desenvolvimiento, es decir, no renuncia a una concepción lúcida del estilo. Esta apuesta por el estilo convierte la obra y la teoría de Klee en una de las más interesantes del siglo. Por lo demás, y ya a modo de recapitulación, destaquemos la participación de Klee en el proceso de desnaturalizar la experiencia artística, es decir, de liberar la expresión plástica de su necesaria vinculación al objeto exterior. Deno-

minar a este proceso «abstracción» resulta vago, cuando no erróneo. Porque lo sustantivo no radica en la posibilidad o no de reconocer elementos figurativos inscritos en la obra, sino en la «abertura» producida en el campo de la expresión, de manera que pueda plantearse el cuadro —¡o qué más da el medio de expresión!— como el locus ideal de emergencia absolutamente *libre* de cualquier prejuicio formal, de cualquier *a priori*. Lo importante en el arte contemporáneo —algo absolutamente evidente en la obra de Klee— es la consciencia radical del arte como lenguaje específico y de la creación como una ruptura de las convenciones lingüísticas que someten las posibilidades expresivas a una confirmación del sistema, a una confirmación sistemática. Frente a este Sistema los mecanismos pulsionales del deseo se nos muestran en la creación como el «exceso que conviene reducir» y como lo que continuamente le sobrepasa. He aquí la importancia de la abertura de un «espacio ilimitado»: la creación se plantea inmediatamente como un desafío de límites, como una transgresión. Toda obra se ofrece, pues, como un signo «inaugural». Así nos dice Lyotard: «Por este esfuerzo de transgresión connatural al deseo de escribir o de pintar es por lo que precisamente Mallarmé, Cézanne, Joyce o Picasso inscriben su obra en ese advenimiento del deseo que es la historia de Occidente y la inclinan hacia una crítica progresivamente radical de las limitaciones poéticas o plásticas, crítica que tiene su correspondencia en la crítica revolucionaria de las limitaciones revolucionarias económicas, sociales y políticas.»

Si hay alguien que haya comprendido más claramente cómo el punto álgido de la creación se sitúa precisamente en la operación de traspasar los límites convencionales del lenguaje, en el descentramiento de la norma, en la emergencia de los susodichos mecanismos pulsionales, ésos no pueden ser otros que Mondrian y P. Klee:

> El arte no produce lo que está visible —escribe Klee—, lo hace visible.

Visión en cuyo centro radica lo invisible, la aproximación al corazón del deseo se nos muestra como una ausencia, un vacío. Klee, que, en sus últimos años, patentiza el vértigo de ese vacío, nos puede llegar a decir en su epitafio:

> Soy impalpable en la inmanencia. Resido entre los muertos y entre los seres que aún no han nacido. Algo más próximo al centro de la creación que lo habitual. Pero nunca tan cerca como desearía.

Georges Braque, otro de los principales protagonistas de la vanguardia, había escrito también, por su parte, lo siguiente:

El punto de partida es la nada, una armonía en la que las palabras llegan *más lejos*, tienen un sentido. Cuando se llega a esta nada intelectual, la vacía nada musical, como escribía Mallarmé, entonces se está en la pintura.

Pero, ¿qué es esa nada, ese vacío, esa residencia entre los muertos y los no nacidos, que está más próxima al centro de la creación que lo habitual? No creo, para terminar, que pueda ser mejor explicado que como lo hace Fernando Savater valiéndose de una frase de Hegel:

La respuesta la tenemos desde un principio: es lo que no es, es nada, perpetua y vacía devastación de las cosas. Nada en la que todas las cosas se pierden y de la que surge sin cesar lo que ocupará el lugar de las cosas.

Hay que volver a Hegel —nos advierte Savater— para encontrar la mejor exposición de ese vacío creador:

El hombre es esa noche, esa nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad: una riqueza de un *número* infinito de representaciones, de imágenes, de las que ninguna surge precisamente a su espíritu o que no siempre están presentes. Es la noche, la intimidad de la naturaleza lo que existe aquí: *el sí mismo puro*. En torno a las representaciones fantásticas, reina la noche: surge entonces aquí una cabeza ensangrentada, *allí* una figura blanca, y desaparecen no menos bruscamente. Es esa noche lo que se contempla cuando se mira a un hombre en los ojos; se sumerge uno entonces en una noche que se hace terrible; es la noche del mundo lo que se encuentra entonces frente a nosotros. El poder sacar de esa *noche las imágenes* o *dejarlas caer en ella, es el acto de ponerse a sí mismo*. La conciencia interior, la acción, la escisión. Es a esa noche adonde se ha retirado el ser. El ser se ha retirado a lo que no es, lo que no se pone en el lugar del ser. Sólo contra el fondo idóneo de esa nada pueden surgir las imágenes que permitirán al hombre *ponerse en el lugar* de todas las cosas sin convertirse a su vez en cosa; si esa nada se puebla de un rígido entramado de causas y leyes, si sus contenidos cristalizan allí y se niegan a volver a la noche para dejar paso a nuevas invenciones, al perpetuo juego de lo imaginario, si el simbolismo racional olvida el fondo de la nada de la cual brota y aspira a una vigencia universal y necesaria de cosa siempre idéntica, el hombre enloquece. A ese hombre enloquecido será la razón la que le pierda, esa razón que es precisamente lo único que no ha perdido. Al preferir la identidad de la cosa a la perpetua innovación de esa noche que es voluntad creadora, el hombre remitirá su vida a la cosa exterior y esperará de ella el empujón —la orden del orden— que sirva de *clinamen* a su inercia.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

C. Apolonio Morales, n.º 4
MADRID-16

LOS ARBOLES

A Paca Aguirre y Félix Grande

I

En este país, ahora, los días mueren jóvenes. Avanzaba ya el otoño abrumando las tardes y cuando el hombre llegó era de noche.

Para viajar siguió las indicaciones de la carta; un tren puntual, de vagones pulcros, que apenas se detuvo en la estación; pero antes de llegar, él ya estaba preparado. Sólo llevaba una maleta y una caja, de dimensiones mayores que la maleta, donde guardaba un rollo de tela para pintar. Nadie estuvo esperándolo, pero él lo sabía. Era mejor así; era más fácil, o más cómodo en aquellas circunstancias.

En la estación, pequeña, también pulcra y tibia, sólo vio una persona, seguramente un funcionario, y un perro grande, lanudo y somnoliento echado sobre su vientre.

Ya en el andén buscó la salida, observando previamente los letreros indicadores. Fue todo muy fácil —en este continente de lenguas distintas ya no se usan las palabras, sino las imágenes, para señalar los lugares comunes—, simplemente una rampa y un portal.

Al salir a la calle sintió el aire frío y saludable en la cara, y, a cierta distancia, observó que alguien caminaba hacia el fondo, tal vez una mujer.

Se detuvo un instante para trocar de manos el equipaje. El atardecer parecía más oscuro en el horizonte amontonado y confuso. El aire estaba quieto, como durante el viaje, desde que partiera —sin prisa ni entusiasmo, pero también sin pena— de aquella ciudad tan vieja y ajena junto al mar, un mar sin sol, aborrascado y gris; de la orilla acantilada y severa, sin palmeras ni voces, un mar majestuoso y mudo, que a él, sin embargo, le había gustado contemplar durante las breves caminatas, cuando la impaciencia o el tedio lo sacaban de la habitación de su hotel. Hasta que llegó la carta que esperaba: sólo unas líneas de escritura, también en lengua neutral. Y preparó las maletas. El tren iba bordeando la costa hacia el norte, y desde su

ventanilla, en el compartimiento vacío, observaba el paisaje, sin atención pero sin desprecio, las dunas, estos campos prolijamente labrados, en orden para una siembra metódica e infalible; algún cuervo o pájaro grande y oscuro, sobrevolando en amplios círculos con seguridad presuntuosa; las tierras sin cercas ni alambradas, ni campesinos, y sólo una o dos tenues columnas de humo lechoso de color elevándose al cielo desde alguna vivienda de piedra oscura, con tejados y muros tan distintos, sin amplias galerías, ni parrales, ni caballos vecinos en libertad. Y los árboles. Miró los árboles, coníferos, enhiestos, siempre esa cuidada y verde geometría; no de troncos rotundos, no torturados, no de ramas, arcos ni brazos caprichosos o gratuitos, ni de frondosas copas mortales cada otoño y eternas, obcecadas o locas y entusiásticamente renacientes; ni anidados. No los árboles de su infancia y juventud perdidas, respuestas furiosas y contumaces al hacha de los hacheros, refugio y alimento de pájaros estacionarios y habladores. Aquellos otros bosques perdidos, con árboles diferentes, no con formas para sacudirse o eludir el peso de los cielos, sino para recibirlo, agua torrencial, como los brazos de alguien en larga espera. Todo eso pensó o vio, de pronto, como un resumen.

Ahora, afuera de la estación, estaba la imagen de la mujer que caminaba hacia el fondo; por el rumbo en que él iba a andar, equivocadamente. Tal vez pensó en llamarla, pero no lo hizo, quizá ni siquiera lo pensó. Tenía el papel en el bolsillo. Se quitó un guante para buscarlo y volvió a leer. Desde la puerta de la estación ferroviaria anduvo rectamente hacia la izquierda y, por un sendero de pedregullos —flanqueado por árboles— hasta la casa. También tenía las llaves, una llave grande, de bronce, para el portón de hierro del cercado, y otra más pequeña. Sus zapatones, aquellos que nunca hubiera usado allá, que parecían hundirse en el balasto del sendero de guijos blancos, o apenas grises, con el rumor crocante del andar anunciaron la casa. Apenas pudo leer sobre el pequeño buzón de la entrada: Doktor... *y la dirección del viejo amigo con quien había tenido relación durante más de veinte años a través de la distancia, el que firmaba la carta guardada en el bolsillo.*

Cuando el portal quedó franco metió la otra llave, la más pequeña, en la puerta y penetró en la casa. Ya una vida quedaba atrás; un pasado, como un cadáver inmenso e insepulto. Buscó luego la llave de la luz, a la izquierda, a la altura de medio cuerpo —según las indicaciones del papel— y las penumbras cedieron instantáneamente.

El largo viaje, la fuga, los funcionarios de frontera y los pasaportes; las visitas con explicaciones tristes, insuficientes; una fría y desapa-

sionada pesadilla, «transitoria como un gesto», según quería creer; pero también irremediable, quedaba atrás.

Ahora sólo pensó en dormir.

II

Cundo despertó, el paisaje apenas entrevisto por las celosías era semejante al de la víspera. Se despertó de pronto, sin ensueños, como recordándose de un aletargamiento gravoso, con esa sensación de vaguedad oscura e inanimada de los que no pueden amar. Y las cosas que primero vio le eran ajenas, distintas e indiferentes: una cama alta y pesada, un gran armario de madera clara; el lavabo de porcelana de anticuario, y la luz como de un celemín colada a través de unos visillos que no habían sido repuestos desde mucho tiempo atrás. La alfombra, blanda y neutra, de guardas bermejas, envejecidas, indescifrables.

De un salto corrió hacia el ventanal y lo cerró, y ya en pie fue a clausurar todas las ventanas de la casa. Atrás quedaba el paisaje, la vida gris, ajena, su propio holocausto, para siempre. Ni siquiera le interesó el secreto placer de ir descubriendo los rincones desconocidos de la casa, fría y extraterritorial, que tendría que habitar en adelante. Una cocina es siempre una cocina. *Y un solárium, orientado al naciente, cuyos cristales también cegó corriendo el vetusto, grueso cortinado.*

Hechas las sombras, a mediodía, el cerrojo asegurado de la puerta, encendió apenas una luz, sólo aquella que encendería en adelante, y se dispuso a idear una cuenta personal para escandir de ese modo, sin luces ni sombras, los días de su vida. Entonces abrió sus maletas, colocó una tela en el caballete como cumpliendo un rito cotidiano, y ordenó sus pinceles. Luego fue hasta su maleta y entre su ropa halló el retrato, una fotografía enmarcada en nácar de los mares; una sonrisa dulce, con un bozo de bigote, y una corbata mal anudada al cuello de un hijo tempranamente fusilado. Pasó con ternura la mano sobre el rostro del hijo y lo sintió vivo y tibio, equívocamente cerca, como antes, pisando aún, con la insolencia de los sueños, la misma tierra. El hijo. Apenas pronunció su nombre, sin mover los labios, como una mera referencia amorosamente lejana de sí mismo, no como quien se afligiera de la vida. Buscó un clavo en la caja donde guardaba sus implementos de pintar, y un martillo, y colgó el retrato que entonces fue como una mancha que el tiempo se obstinara en no llevar consigo, en la pared. Después sacó, de la misma caja, el Diario de *Gauguin,*

las Cartas al hermano Theo, la autobiografía de Benvenuto Cellini y las Confesiones de San Agustín, igualmente encuadernadas, que fue colocando sobre una repisa junto a la chimenea. Y encendió el fuego, ayudando a los leños con un chorro de solvente de óleos. Y a través de las altas llamas vio su vida. El fuego que en definitiva se alimenta de la tierra, estalla, nace y crece a costa de lo muerto; que se alimenta de la muerte. Ya no sería nunca lo que fue; sus pequeñas alegrías y sus penas estaban amortajadas; todo se le había deslizado de las manos como un resplandor exiguo y fugaz. Y todo, él mismo, no merecía otro epitafio que el olvido, la lejanía sin regreso y el silencio.

III

Hoy ha venido una mujer; llamó repetidas veces, sin que él oyera, y la vio sólo cuando estuvo adentro, con una gran bolsa del mercado entre sus brazos llena de latas y alguna botella asomando, y un fino pañuelo de color de seda cruda atado a la barbilla. Ya adentro, la mujer caminó decididamente hacia la cocina y sobre la mesa puso la bolsa. Luego observó, con simpatía, que el fuego de la chimenea flameaba. Ella le dijo su nombre y le explicó que la mandaba el Doktor y que vivía en un pueblo cercano. Después comenzó a caminar silenciosamente por la casa, ordenando, aseando y recogiendo los pocos enseres que habían quedado desparramados no lejos del caballete y en la cocina. Cuando intentó descorrer los cortinados y levantar las celosías, él le rogó que no lo hiciera; fue ese el primer momento en que hablaron más de dos palabras.

—No lo haga —dijo él—. Se lo ruego.

Ella lo miró de pronto, como sorprendida de que él hablase y se entendieran.

—No lo haga, nunca —dijo él—. Por favor.

—Vendré los martes y los viernes —dijo ella.

En ese instante él se esforzaba con su escaso vocabulario por no aparecer descortés.

—Todo está bien. No voy a ensuciar ni desordenar.

—¿Ni comer? —dijo ella—. Bien —agregó; ya tenía calzados los zapatos de lluvia sobre sus propios zapatos—. Vendré únicamente una vez por semana; temprano.

—¿Temprano? —preguntó él—; pero al decirlo ya le sonó absurdo e indiferente.

—Sí —dijo ella—. La primera lancha llega a las nueve.

Cuando cerró la puerta pudo escuchar el crujir de los pedregullos del sendero y el golpe seco del pequeño portón de afuera.

Luego no volvió a verla, hasta algunos días después. Pero ya la mujer no intentó ir hacia las ventanas clausuradas. Sólo encendía, momentáneamente, un par de luces más, en silencio, mientras trabajaba.

IV

Los días transcurrían, pero los días eran más irreales que sus noches, salvo las noches de insomnio.

Sus salidas fuera de la casa eran tan sólo merodeos, desconfiados e inseguros.

Un día vio, sorprendido, cómo la mujer observaba el retrato colgado en la pared, sin decir una palabra; y él sintió algo extraño al verla. Tal vez ambos quisieron hablar, decir algo, incluso a él le pareció que algo había sido dicho; pero callaron.

Hoy es igual que todos los días, aunque la nieve parece más seca y la ventisca levemente más agresiva o pertinaz. Todo el rumor de la vida lo constituye el ladrar esporádico de algún perro, y, a veces, la puntual sirena del pequeño vapor que atraviesa la bahía de ida y regreso, piensa el hombre, con esa especie de placer vicioso de sentirse casi absolutamente solo.

La nieve, todavía no intensa, empieza ya a acumularse frente a su puerta.

V

A poco de llegar comenzó a hacer gimnasia en las mañanas, ingentes ejercicios, sometiendo su cuerpo a esfuerzos continuados para fatigarse y dormir. Un hombre puede dominar, hacer dócil al sueño como a la vigilia, al invierno y al verano; despreciar la primavera y el otoño, la guerra y la paz, la gula y el hambre; y aun así no lograr morirse, sino tal vez, sólo olfatear la muerte.

De sus largos y tortuosos paseos entre las piedras junto al mar, entre las brumas que no dejaban ver otro paisaje, regresaba satisfecho cuando lograba cansarse. Entonces, meticulosamente, se dedicaba a reavivar el fuego de la chimenea, quitando las cenizas con un escobillón y una pequeña pala, para dejarlo en puras ascuas, a las que iba soplando con actitud amorosa, con la misma ingenua ternura con que de niño soplaba suavemente el cuerpo de los pequeños pájaros,

caídos de sus nidos en las mañanas de invierno. Y luego se sentaba otra vez, para estar largo tiempo frente al fuego.

Lo había perdido casi todo, allá; y luego había logrado perder lo demás. Pero todavía le quedaba ese retrato enmarcado, y los pinceles; y aún era él, con su memoria, con sus recuerdos, ahora por momentos más vivos quizá, ya que los recuerdos sólo se consumen viviendo, y él se obstinaba en esconderlos, taparlos. Vivir es olvidar. *Sonrió; toda su vida había pensado lo contrario.*

Hoy, sobre el papel, había comenzado un esbozo: las imágenes de unos árboles, unos sauces en pleno verano, que apenas encubrían la casa, al fondo, de la cual sólo se podía ver una puerta y un trozo de balcón; más atrás, un confuso matorral y un perro jugando o persiguiendo a un pato, y , en primer plano, una cerca de palos, parcialmente caída.

De pronto creyó escuchar, a lo lejos, unas campanas doblando y conjeturó que sería domingo. Las mismas tal vez que de tan familiares no escuchaba en su pequeño país perdido; los domingos, cuando el sol de la mañana doraba, para quien sabía verlo, el tenue polvillo entre las palmeras, las grandes begonias y los lampazos, que levantaban las primeras brisas del viento norte. Su casa, blanca y grande, llena de gatos y de pájaros, que jugaban a ser atrapados por los gatos. ¿Vendrían de adentro, ahora, tal vez, aquellos sones? Corrió hacia las ventanas para comprobar su hermetismo. ¿El hogar, la casa, es verdaderamente sólo el sitio que un hombre deja atrás? Volvió al esbozo de paisaje y, sentándose frente al caballete, con una carbonilla comenzó a dibujarlo sobre la tela, hasta que la carbonilla, quebrada, se le cayó de las manos. No tenía ganas. Miró a su alrededor y pensó que quizá debía ordenar ese lugar, disponer los muebles de alguna otra manera. Empezó a hacerlo y también lo dejó; había demasiado tiempo por delante. Volvió hasta la cama, que ya no estaba tibia, y, vestido, se echó boca arriba observando los travesaños de madera clara que sostenían el tejado.

VI

Cuando su reloj se detuvo por falta de cuerda, lo guardó. Desde ese momento en adelante aprendió a dividir el tiempo por las campanadas que doblaban a lo lejos en las mañanas y en las tardes. Y halló que eso era suficiente. También aprendió que eran las nueve cuando la sobria sirena del pequeño vapor se dejaba oír cruzando la bahía; y que eran las cinco cuando regresaba. ¿A dónde iría y desde dónde vendría? Nunca se lo preguntó a la mujer.

También —al principio— tres o cuatro veces en el mes, llegaba el cartero —un hombre cuyos cabellos blancos y finos, tan finos como hilachas de seda, no correspondían a su cara joven, de rasgos rotundos y sanos— con cartas en sobres cubiertos de sellos recónditamente familiares, que él leía con avidez bajo la lámpara, junto al fuego.

A veces la mujer llegaba precisamente cuando se había ido ya el cartero; y entonces, mientras trabajaba, observaba al hombre en silencio, ajeno, perdido; perfilado contra el resplandor de la chimenea, largo tiempo.

Cierto día, una de aquellas cartas le hizo llorar; no la más larga de las cartas, sino quizá la más breve, escrita a máquina. Lloró sin angustia y sin apuro, como puede llorar un hombre cuando está solo. Y pensó en la muerte. Hasta que ya no tuvo ganas de llorar, y entonces pensó que la muerte no es un mal y que aun la idea de la muerte podía domesticarse, porque la muerte ocurre una sola vez, y cuando ocurre no cambia nada, ya que es tan casual como la vida. Y también pensó, largo rato después, que tampoco el dolor puede renacer; el dolor rememorado ya no es dolor, es sólo el recuerdo, la narración nostálgica del dolor.

Todo estaba completamente quieto y en silencio, como al amanecer en una ciudad vacía, y él caminó, sin proponérselo, en dirección de una de las ventanas cegadas por las celosías, y cerca de ella vio el pequeño retrato como un borrón en el muro. ¿Entonces, la muerte sólo concierne a la muerte? ¿Es verdad eso? Y ni siquiera a la muerte, porque tampoco la altera.

El hombre regresó a la cama y, en las sombras benignas de ese largo día boreal, escuchó la sirena del vaporeto deslizándose otra vez por las aguas remotas de la bahía.

¿Había logrado dormirse tan intensamente? Se halló, recordándose de pronto pero no inquieto, presa de esa vaga incomodidad de los que duermen vestidos y con los botines puestos. Así de provisorios eran sus noches como sus días. Se mantuvo inmóvil un largo momento, sin ver nada, hasta que sus ojos se acostumbraron a la palidez del alba. Después se sentó en el borde de la cama; no hacía frío. Fue hasta la cocina y puso la cafetera al fuego, que nació de pronto, intenso y firme, y eso fue la única presencia viva de la casa. Sin apenas echarse agua a la cara, metió su ropa en la maleta, dejando todo lo demás desparramado sobre el suelo como estaba. Se arrolló una bufanda al cuello —antes arrojó al moribundo fuego de la chimenea el resto del agua del café—, apretó el interruptor de la luz en el tablero y salió rumbo a la estación.

Apenas pudo ver alguna luz en las viviendas aisladas y solitarias del trayecto. Todo estaba en silencio, y el aire quieto. No hacía frío. El empleado de la estación, parado en el pequeño vestíbulo detrás de los cristales, lo vio llegar con su maleta y caminó discreta y despaciosamente hacia la boletería. El se acercó. Sólo había dos o tres pasajeros más, silenciosos, casi inmóviles, muy abrigados. El tren ya entraba al andén. Alguien más llegó, apresuradamente, lo vio casi junto a la boletería y esperó un instante, inquieto, pero inmediatamente se adelantó, compró su boleto y desapareció rumbo al andén. El hombre de la boletería lo miró, esperando, y luego se encogió de hombros.

El dio unos pasos también hacia el andén, cuando se escuchaba la señal de partida, y el tren comenzó a moverse, suavemente. Las puertas de los vagones se habían cerrado, y él pudo contemplarse fugazmente reflejado en los cristales, maleta en mano, envuelto en su bufanda, de pie junto al tren que se iba.

Comenzó entonces a desandar el camino y al cabo se halló contemplando el mar, sentado sobre su maleta, en la playa, junto a las aguas cenicientas y cadenciosas, cansadas, de la bahía.

El ojo del faro, a la distancia, había dejado de titilar al diluirse la bruma y la desvaída y enferma luz del día devolvió la identidad a las cosas, cuando comenzó a caminar nuevamente. Había olvidado el retrato colgado en el muro, y al darse cuenta de ello sintió como un raro y fugaz bienestar, que se prolongó a través del breve trecho que lo separaba de aquella casa, ajena y perdida, en donde, sin embargo, ya algo suyo había quedado.

La puerta estaba cerrada pero sin llave, y adentro había luz. Dejó la maleta en el suelo, en medio del pequeño salón. Luego, sentándose junto al fuego, otra vez vivo y alto y crepitante, comenzó a quitarse la bufanda, y la llamó.

La mujer salió de la cocina, con una taza de té en una bandeja. Era la primera vez que pronunciaba su nombre. Y también, por vez primera, vio que era joven y observó de qué color eran sus ojos.

Después ella, sin hablar, llevó la maleta al lugar de siempre.

VII

Eran los comienzos del invierno y muchas veces, en las tardes, sobre todo, el viento soplaba con furia aborrascando las nevadas; otros días la nieve caída plácidamente. Pero para él todos los días eran iguales. Sin embargo, en las mañanas y al comienzo de las tardes, un

resplandor blanquecino se colaba tímidamente por las celosías. Pero él ahora, desde ayer mismo, pinta ya, en verdes intensos, amarillos gruesos, azules y rojos, paisajes llenos de luz, donde no hay nadie; paisajes deshabitados, abruptos, ondulados suelos encendidos donde brotan y crecen imágenes rampantes, árboles o torbellinos vegetales que suben desde la tierra.

En los últimos meses ha venido varias veces el cartero y la correspondencia se amontona, sin abrir, sobre la mesa. A veces ha intentado hacerlo; entonces recogía al azar uno de los sobres, lo observaba a contraluz, leía el remitente y volvía a dejarlo abandonado en el montón.

Dos cuadros pequeños, ya concluidos, estaban en el suelo, contra el muro, junto al caballete, y otros tres habían quedado a medio terminar, cuando decidió quemarlos. Primero intentó rasgarlos, pero no pudo. Entonces los echó al fuego y las llamas altas, multicolores y temblorosas le trajeron otra imagen, sin embargo semejante: la de aquella tarde, frente a la hoguera en el patio de su antigua casa ya desierta. De un momento a otro llegarían en busca de libros, discos o papeles; pero los suyos ya habían comenzado a arder. El con un palo recomponía el fuego para que ardiera mejor y de pronto una chispa le quemó una mano; instintivamente se llevó la mano a la boca y sintió que olía a muerte. Entonces decidió su propio final y quiso empezar por quemar su ropa; corrió adentro y echó unas cuantas prendas al fuego, pero sólo logró ahogarlo; de rodillas, urgido y temeroso de que los soldados llegaran ya a la casa, trató en vano de reavivar el fuego.

Entonces, como ahora, lloró y se dio cuenta de que no lo podría hacer; que el suicidio, o la muerte, sólo tendrían sentido si Dios existía. «Si no hay otra vida mejor —había repetido— Dios no es justo ni bueno». El humazo oscuro y denso terminó con el resto del fuego. Y él volvió a comprobar que ante nuestros gestos los dioses callan, no intervienen.

Tampoco la policía ni los soldados llegaron.

VIII

Una mañana, ella, al llegar a la casa, tal vez quiso decirle, pero sólo con sus ojos enmarcados por el pañuelo blanco que cubría sus cabellos, que afuera el tiempo había cambiado, que ya no era igual; de esto se habría dado cuenta él mismo, quizá, de haber notado aquel ligero cambio en su cuerpo. Pero sólo observó que el pañuelo no era

el mismo, que su color había variado, aun si poder recordar, ni proponérselo, cómo era el otro.

Fue el día en que él había tenido un mal sueño.

Todavía le irritaba los párpados aquella luz deslumbrante del mediodía en el trópico; un temblor repulsivo y fascinante le había recorrido el cuerpo ante la sola idea de encontrarse con reptiles abominables, grandes iguanas de aterrorizadora mansedumbre, cocodrilos inmóviles de ojos de piedra dura y serpientes frías e indolentes. Pero, en cambio, subiendo a un promontorio por un sendero del jardín, estaba la gran jaula de la harpía. Jamás pudo imaginar que un ave pudiera alcanzar tan monstruosa categoría. Gruesas patas que terminaban en garras de remotas formas humanas; de alas cortas, cuerpo grueso y vigoroso, gran cabeza geométrica y un pico en forma de gancho capaz de vaciar la cabeza de un hombre, devorarle los sesos, los ojos y la lengua en contados segundos. De pronto observó que el monstruo lo miraba extasiado, con sus fríos ojos de ave, y que él también lo miraba, fascinado, y supo que en esos momentos ambos sintieron un odio recíproco y ancestral. Caminó unos pasos alrededor de la jaula y el monstruo lo siguió con la mirada, sin moverse, con sus ojos duros sin párpados, petrificados, odiando fría e implacablemente su cautiverio ante esa provocación; y entonces dio unos trancos dentro de la jaula, hasta que descubrió al caballo blanco inmóvil, y con su enorme garra lo asió; después, de un salto, se posó en el trapecio y de dos picotazos despedazó a su presa, mirándolo.

De pronto escuchó un ruido en la sala, y cuando asomó pudo ver cómo la mujer, con el retrato en la mano, trataba de recoger los pedazos del cristal desparramados por el suelo.

—Lo siento —alcanzó a decir ella, aún de espaldas y en cuclillas.

—Déjelo ahí mismo —dijo él—. Y váyase, por favor.

Ella entonces lo miró e intentó decir algo más. Pero él ya había entrado otra vez a su cuarto, cerrando la puerta.

Más tarde, cuando bajó, ella ya no estaba en la casa.

IX

Llegaban los días en que el cielo parecía más alto. ¿Cuánto tiempo se ha gastado ya? La diferencia entre noches y días, como aquélla entre el crepúsculo y el alba, sólo está en la luz; sólo la sucesión de intervalos de sombra hace que el hombre prorrogue el tiempo de su vida. Por Dios *—murmura el hombre—*, que algo me interese, otra vez, más que estas sombras. *Se es ya viejo cuando no existe el asombro,*

puesto que la juventud no se mide en años ni en días, sino en deslumbramientos. Oía otra vez crujir los guijos bajo el peso de sus gruesos botines, en este breve paseo por el sendero vecino de la casa. Había salido, como ayer, para ver si divisaba al pequeño vapor cruzando la bahía, pero sólo estaba el mar, confuso y vivo, en frente; y estas brumas que no acababan de remontarse, pero estaba también el neblinoso rocío que llegaba a humedecerle la cara, sin que él lo sintiese. Las campanas y la sirena del vapor, y el rítmico crujir de sus pasos eran los únicos ecos, los sonidos de un mundo ajeno y ambiguo; que desaparecían de pronto cuando él, de regreso en la casa, frente al caballete, bajo la luz de una lámpara, retiraba el paño que cubría el cuadro a medio pintar y continuaba. Nada más existía entonces, nada más que aquella luz, aquel color, esa copa de un árbol que entre sus manos no acababa de crecer. De nada le servían los pensamientos al disponerse a pintar; trataba de pintar —así lo fue siempre— no lo que veía o pensaba, sino lo que sentía.

Pero también, a medio pintar, retiró este cuadro del caballete para amontonarlo con los otros. Quiso beber entonces, pero no lograba ese estado de entusiasmo o de ansiedad imprescindible, aun en los bebedores solitarios, para embriagarse. Recurría al café, pero detestaba el café y no lo sabía preparar.

Varias veces quiso escribir una carta. Pensó que debía disculparse, pero ignoraba su dirección. Tampoco sabía dónde quedaba el correo, puesto que había sido ella quien llevaba a despachar su correspondencia, y le parecía imposible y ridículo preguntárselo a alguien más. Además, no conocía a nadie.

Cansado de estar frente al caballete, se paseaba por la casa, espiando de vez en cuando a través de las milimétricas hendiduras de las celosías, sin ver nada. Y ya sólo le quedaban el fuego y el sueño.

X

«Dichoso aquel que no ha visto más río que el de su patria.» *Recordó. La patria. ¿Es esto verdadero? ¿O la patria es sólo una imagen secreta, un puñado de recuerdos, a veces inconfesables; algo inapresable y fugaz como un sueño; o una luz, un abrigado rincón entrevisto en sueños? No; la patria, para un hombre errante, será siempre algo que no fue; pero que lo condiciona permanentemente, y lo ata, le sujeta el alma a una realidad remota pero viva y subyacente; una especie de pasaporte para andar por el mundo o por la vida, en un largo viaje que, sin ello, sería totalmente absurdo.*

Hacía un par de semanas, tal vez, que no nevaba. El viento se había recatado; era ahora una suave brisa, y las aguas del arroyo corriendo hacia el mar, en el confín del cercado de piedras, se hacían más copiosas cada día, cuando una mañana llamaron a la puerta. El, inquieto y ansioso, dudó unos instantes, pero luego, alisándose apenas los cabellos frente al espejo de la entrada, en el cual jamás se había visto, se apresuró a abrir. Era el Doktor, *con sus pequeños ojos grises, su rostro encarnado, bondadoso y, quizá, levemente irónico.*

—Vengo a ver la obra hecha —dijo, sin dejar de sonreír—. ¿Sabía usted? La gente no lo olvida. Quieren otra muestra, completa, como la de antes.

Ambos tomaron asiento cerca de la chimenea y hablaron largo rato, y aunque el otro había observado las ventanas cegadas, el desorden reinante, la ausencia de vida entre aquellas paredes, no dijo nada que pudiera aludirlo. El, en cambio, se apresuró a intentar alguna explicación, que el visitante pareció no escuchar.

—Sigue usted sin leer los periódicos.

El quiso explicar que los tenía allí, en sus fajas, junto a la correspondencia.

—Es mejor así. Nada ha cambiado.

Le relató entonces un par de anécdotas sobre su trabajo en la universidad y de cómo había resuelto cruzar la bahía, aprovechando otra visita, para verlo; sólo un momento, porque ya debía regresar.

El lo escuchaba atentamente y, a su vez, comenzó a hablarle de sus esporádicos paseos por lugares vecinos. También le ofreció café.

—¿No se irá usted ya mismo, verdad? —dijo—. Quiero hablarle; comeremos juntos. Se dio cuenta de pronto que quizá podría ser otra vez el mismo: convencional y amable, y que sólo era otro cuando estaba solo; sin llegar a saber cuándo era mejor. Y también descubrió de pronto que sentía ganas de ser agradable, de sentirse querido.

—No es posible —dijo el Doktor*—. Otro día; no olvide que el vapor sale a las cinco.*

—¿Pero, entonces, vendrá usted otra vez?

—Por supuesto... ¿Cómo lo trata Elke?

El en ese instante recordó que ella se llamaba así.

—¿Ella no viene acaso? —agregó el otro—. Durará poco aquí; es una de mis alumnas, vive en la isla y asiste a mis clases, ya para graduarse. Sé que luego se irá, creo que hacia el sur... Pero no se aflija, buscaremos otra.

—Ella —dice él—, aunque era evidente que el otro no sabía nada. ¿Le ha dicho a usted algo?

—¿Algo?

—Sí, es que a veces, no sé...

—No la veo desde hace tres semanas... ¿Quería decirme algo?

—No, no; nada... ¿Tomaríamos ahora, en lugar de café un buen trago?

El Doktor *ahora volvía a sonreír bondadosamente; dijo:*

—Tómelo usted: yo debo irme. Sólo quería estar un momento, no interrumpir su trabajo. Y ya he visto que trabaja.

—Quédese un poco más —dijo él—. Me siento como a la deriva, en la ambigüedad; y por momentos nada me importa, ni las penitencias ni los sacrificios para llegar a lo que usted en su carta llamaba «dejar que la vida fluya sin apresurarla, como es...» ¿Recuerda? La tengo conmigo y la releo de vez en cuando.

—Los sacrificios o las mortificaciones no sirven. Ni debemos temer eso que usted llama ambigüedad.

El Doktor *ya se había puesto su grueso abrigo, y agregó:*

—Sólo nos acercamos a las cosas y a los demás mediante la ambigüedad... Pero mi vapor saldrá en seguida. Ya lo sabe: vendré de aquí a tres meses, para ver su obra. Escríbame, por favor, o envíeme cualquier mensaje con Elke.

Luego se caló el gorro de piel y los mitones y desapareció camino del embarcadero.

XI

El tiempo mejora cada día, pero el sol aún está lejos. Esta mañana él ha ido de compras a la pequeña tienda de autoservicio, vecina a la estación. Ha estado pintando buena parte de la noche y al comenzar el alba se tendió vestido como estaba en la cama y un sueño profundo y placentero lo llevó hasta bien entrada la mañana. Hoy sin falta escribiría una carta, una carta breve y amable.

Por el sendero iba una mujer con un niño de la mano. El demoró el paso, para no adelantarse, hasta que llegaron a la tienda. Allí compró una cantidad de cosas inútiles y al salir volvió a ver al niño, ahora jugando con un perro atado. El niño lo miró a su vez, sin entender nada de lo que él dijo; también el perro lo contemplaba con sus ojos confiados y libres como los del niño. Entonces se agachó para posar su mano, primero en la cabeza del perro y luego en la del niño, sin escuchar que la mujer llamaba a su hijo imperativamente. Después, mientras regresaban por el mismo camino, él todavía inmóvil en el portal del negocio, aún pudo ver que, a cierta distancia, el niño se volvió para mirarlo, y, por un instante, sintió que su ter-

nura estuvo limpia de ese odio frío y justiciero que siempre lo acompañaba.

Empujó la puerta con el pie, ya que tenía las manos ocupadas por los paquetes, y penetró en la casa. De inmediato —aun sin descubrir el jarrón con un ramo de flores silvestres sobre la mesa— notó que el desorden había desaparecido.

—¿Elke? —la llamó.

Allí estaba ella, ahora con sus cabellos sueltos; había cambiado sus pantalones por una blusa blanca y una falda con pequeñas flores estampadas. En aquel momento sólo ella supo qué hacer; librándole de los paquetes que aún sostenía en las manos.

—Yo creía que... Entonces... —alcanzó a decir, quitándose el abrigo.

—Mi padre estuvo enfermo —dijo ella—. El miró hacia el muro, quizá instintivamente, y vio el retrato otra vez con su cristal. —Es ya viejo y se dio un golpe jugando con el gato; pero ya está bien, aunque sigue furioso. Sus ojos sonreían.

—Esto —dijo él, indicando hacia el muro— no era necesario; yo en realidad quería pedirle disculpas.

—Buen trabajo me costó —dijo ella—. Ahora reía francamente.

XII

El había querido durante toda su vida construir una casa y tener hijos. Todo se había cumplido según sus deseos. La casa, edificada al pie de una colina que fue necesario desmontar en parte para hacer el parque que la rodeaba, era enorme y blanca, y por el parque languidecían de ocio un casal de flamencos traídos de la ribera del río y un pavo real.

Era la casa, el definitivo hogar, contra cuyos muros ninguna de las tormentas del mundo prevalecería. En los amaneceres silbaban cercanas las reinamoras, y en las tardes los zorros del agua y las lechuzas. Y desde allí veía, año tras año, ir y regresar las oscuras bandadas migradoras.

Ahora tantas veces había soñado con ella que le parecía irreal; sólo un motivo de ensueños luminosos e inconexos en los cuales la gran casa blanca entre los árboles se superponía con la imagen de su hijo corriendo, cuando era apenas un niño.

Mientras lograra retener esto no estaría muerto: Cada árbol, cada sector del tejado, cada rincón umbrío por las altas matas de hortensias, las manchas de hiedra trepando sobre los muros, y, a veces, muchas veces, en las tardes de verano, las nubes henchidas, amenaza-

doras, prosopopéyicas e inútiles como una sentencia judicial. Y por fin las tormentas de lluvia y vientos, furiosas y fugaces, que a él le placía contemplar debajo del sobradillo, como burlándose. Todo eso, transfigurado y fijo o detenido, como un motivo de constante meditación, era lo que él pintaba con el entusiasmo y el orgullo secreto y excitante de quien denuncia o muestra una parte de la intimidad de los dioses. Siempre vivió para eso, para una especie de éxtasis solitario, sin importarle ni someterse a las interferencias ni a los ruidos de la vida de afuera; hasta el momento mismo en que esa vida —la muerte— entró como un torrente súbito, incontenible y oscuro.

Ya no tenía hijo, ni estaba ya en su casa como el lugar firme, soleado y libre. Sólo le quedaban las imágenes, cada vez más difíciles de atrapar, precisamente como en los sueños.

XIII

Desde que ella regresó todo parecía mejorar insensiblemente, sin que se notase. Continuaba pintando con el mismo ahínco, pero ahora aún más; bajo la luz eléctrica, en medio de aquel salón con las celosías bajas. Los paseos que realizaba fuera de la casa eran también cada día más prolongados y libres.

Hoy ha estado trabajando varias horas sin parar. Son ya nueve las telas, y no las deja vueltas hacia la pared, sino que las expone, contemplándolas una y otra vez, como quien ,a punto de irse, mira lo que aún ama.

Ella, desde cerca, observa a veces lo que él pinta. Hablan desde hace tiempo como dos amigos.

—¿Es verdad que se irá usted a fin del curso?

Sí; era verdad. Ha conseguido un puesto en una clínica de rehabilitación para niños, en una ciudad del sur, una pequeña ciudad de casas de ladrillos oscuros y calles anchas. No irá su padre con ella.

—Los viejos siempre se quedan solos —dice él, pero no bien lo dijo le pareció una estupidez—. Y agregó: ¿Sabe? Cuando usted vino me pareció mayor.

—¿Una vieja?

—No. Una mujer mayor.

—Creo que usted nunca me vio.

El agua del café en la cocina al hervir comenzó a sonar y ella corrió a apagar la llama. Cundo regresó, él, señalando al retrato, dijo:

—Era mi hijo.

—Sí; lo sé —dijo ella—. Pero él no la miraba, miraba ahora la tela en la cual había estado trabajando, sobre el caballete.

—¿Qué le parece? —dijo.

—Es hermoso —dijo ella.

—¿Hermoso?

—Sí que lo es.

—He pintado un solo cuadro en mi vida. Este es un pedazo: Pero, ¿le dice a usted algo?

—Una vez, en la ciudad, hace ya mucho tiempo, leí unos poemas escritos por niños ciegos. Hablaban de la luz, de la distancia, de las sombras. Nunca he podido olvidar eso —dijo ella.

XIV

Elke, sentada en la popa, mira a lo lejos; la brisa fría mueve apenas un mechón de sus cabellos atrapados en el pañuelo; él, a su lado, la observa en silencio. El vaporeto se desliza balanceándose rítmicamente por las aguas de la bahía, rumbo al embarcadero de la isla. Por momentos cae una llovizna menuda, casi impalpable, que apenas si moja. El débil oleaje se estrella a babor convirtiéndose en espuma fugaz, en tanto la embarcación continúa imperturbable su camino recto hacia el puerto. La travesía no dura más de una hora, pero no es necesario hablar. El cielo, como un manto inmenso y bajo donde revolotean algunos pajarracos, el sordo ruido intermitente de las maquinarias, el mar gris, la sirena del vapor sonando para saludar al paso de las demás embarcaciones que cruzan o se alejan, todo ello hace innecesarias las palabras.

La edificación vecina al embarcadero, el pueblo extendido en la suave ladera, se empequeñecía desde alguna distancia; ahora, al llegar, sigue siendo pequeño, formado por casas de apenas dos o tres pisos, con sus puertas y ventanas pintadas de blanco. Los pasajeros no se preparan ni se apresuran para salir.

—Hemos llegado —dice Elke, poniéndose de pie—. Ambos comienzan a andar lentamente por la cubierta.

El aceptó la idea de ir hacia la isla donde Elke vivía, como si la hubiera estado esperando desde hacía mucho.

Un hombre robusto, con sotabarba roja, a la usanza de los viejos marineros, al pie de la escalera, las mangas remangadas de su camisa dejando al descubierto una oscura camiseta, recogía los billetes a los viajeros que descendían. Estaba nublado. En una de las esquinas de la plaza del puerto, debajo de los amplios soportales, una pe-

queña foca, en un fuentón de cinc con agua, daba saltos para atrapar los peces que le arrojaban dos niños. Cruzaron la calle frente al puerto, por donde circulaba un tranvía de color rojo cuyas vías trepaban suavemente la ladera y gran cantidad de ciclistas, los hombres vestidos con ropa oscura, convencional o levemente anticuada.

El, en el bullicio de la calle, miraba los letreros de madera pintada, que apenas podía descifrar, los escaparates atiborrados de cosas, el pavimento mojado y oscuro.

El padre de Elke era un anciano menudo, de grandes bigotes encanecidos y ojos pardos, saltones, que brillaron al verles, como los de un niño entusiasmado. Andaba con la ayuda de una muleta, pero se movía por la casa con sorprendente agilidad. Muy pronto él se dio cuenta que el anciano aprovechaba cualquier motivo como un pretexto para beber, ya que, casi de inmediato estuvo con una botella y un par de copas en las manos. El viejo hablaba en forma casi incomprensible para él, pero bien pronto comprobó que eso no importaba. Elke se había quitado el abrigo y el pañuelo y lo llevó escaleras arriba para enseñarle el cuarto que a la noche debía ser el suyo.

—Es inofensivo —dijo, aludiendo a su padre—. Puede beber solo y no se ofende.

—Daré un paseo; hoy quiero ver y oír a la gente.

—¿De verdad no le importa quedarse solo, hasta que yo regrese?

—No, no me importa.

—No es un cumplido —dijo, divertida—. El no supo qué agregar; sólo cuando estuvo abajo, en la puerta, desde la escalera la llamó:

—Elke, ¿volverá usted pronto?

—Mucho antes de que sea tarde —dijo ella— al cerrar la puerta tras de sí.

En un primer momento tuvo quehacer observando el cuarto de Elke; era pequeño y bajo, de pie casi podía tocar el techo con la punta de los dedos. La cama, adosada a una de las paredes, era tal vez demasiado alta y demasiado estrecha, sin almohada, cubierta totalmente con un edredón de seda con dibujos que evocaban vagamente un mantón de Manila. Había también un ropero y una pequeña estantería con varios libros de medicina y psicología y algunas novelas. Caminó dos pasos hasta el ropero de madera clara, sin pintar, y lo abrió. Entre la escasa ropa colgada de las perchas reconoció el abrigo que ella había usado varias veces en sus visitas a la casa, que así, colgado, parecía más pobre y ajeno. Sintió entonces como si toda su soledad se pusiese nuevamente en evidencia y también una especie de lástima o de piedad por ella, por sí mismo; como si algo le estuviese in-

dicando el límite oscuro, desdichado y latente a cualquier amague de bienestar.

Casi no había nada más en el cuarto, salvo el sillón con delgados cojines donde él estuvo sentado, mirando a través de la ventana la callecita estrecha y los frentes de las casas vecinas, prolijamente pintados de blanco y verde oscuro. En una de ellas una mujer, a quien no podía ver el rostro, bordaba o remendaba a la luz de una lámpara.

Al cabo de un rato de estar en aquel cuarto, se dio cuenta de que allí no se sentía un extraño sino al contrario; algo remotamente familiar, el color de las paredes empapeladas con dibujos menudos, la disposición de los muebles, o la tibieza de la calefacción que seguramente producía aquel suave olor a maderamen fregado con agua de lavandina y a hierbas secas, lo detuvo allí largo tiempo.

El viejo, con la cabeza abrigada por una gorra de lana, dormitaba sentado a un extremo de la mesa cuando ella regresó y ambos salieron de la casa.

No llovía y tampoco acababa de atardecer, aunque las luces en muchas viviendas estaban encendidas. Caminaron lentamente por la angosta callejuela, la misma que él había estado observando desde la ventana, hasta dar con la calle mayor; pasaron otra vez frente al embarcadero y continuaron hacia abajo, donde comenzaba una suave colina con algunas casas rodeadas de jardines arduamente cuidados y vacíos. Sin sentirlo, pronto estuvieron andando por el sendero protegido en uno de sus costados por una valla de troncos, muy por encima del nivel del mar, ahora quieto y oscuro. De pronto él se vio en otro lugar y en otro tiempo, hacía ya muchos años, cuando una tarde semejante caminaba entre los hitos de piedra labrada de las tumbas por un sendero igual, buscando un remoto café. También entonces, como ahora, había el eco de voces, de motores, de sirenas apagadas y lejanas, y en la bahía luces mortecinas de pequeñas embarcaciones fondeadas. Se detuvieron en un recodo donde había un banco de piedra, en silencio, y él dijo:

—No quiero estar aquí, Elke.

—Lo sé —dijo ella—. ¿Pero no es acaso lo mismo?

—Cuando estoy solo me defiendo. Delante de otro me pongo en evidencia.

—¿Porqué delante de otro queremos ser de otra manera?

El no supo qué contestar; dudó, pero al cabo dijo:

—Creo que de no ser así nos odiaríamos, y aun nos mataríamos los unos a los otros.

—¿Está usted seguro de eso?

—No —dijo él— No estoy seguro de nada... Pero, no quiero ser yo quien hable; cada día que pasa siento que me es más difícil hablar, decir cualquier cosa. Hable usted, Elke.

—¿De qué quiere que hable?

—No lo sé; de usted, de este lugar que vemos; de su padre... De lo que usted quiera. ¿Cómo era su padre, antes?

—Lo veía mucho menos; al comienzo de la invasión desapareció; sólo volvió al fin de la guerra, cuatro años después, cuando ya había muerto mi madre. Luego perdió una pierna en el mar, mientras pescaba y desde entonces está en casa. A mi madre casi no la recuerdo. Muy de vez en cuando sueño con alguien que debió ser ella.

Después quedaron otra vez en silencio.

—Comienza a llover —dijo él cuando de regreso atravesaban la plazuela del puerto.

Era ya de noche.

A la mañana siguiente ella estuvo en el embarcadero hasta que el vapor comenzó a moverse; después él vio cómo iba en busca de su bicicleta y se quedó mirando cuando se alejaba calle arriba hasta que desapareció entre los demás.

Era una mañana soleada y sólo había nieve debajo de los árboles, en el camino desde el muelle hasta la casa.

Abrió el buzón y entró con un manojo de cartas. Encendió la luz y el fuego en la chimenea y en seguida, quedándose tan sólo con una de las cartas en la mano, arrojó las otras al fuego. La carta que dejó a salvo era del Doktor y en ella anunciaba ya la fecha probable de su exposición: dos o tres meses más adelante; alguien en su nombre iría a verle para conversar sobre el catálogo.

Quitó el lienzo del caballete y al observar el bosquejo en la tela sintió de pronto algo raro; lo que había comenzado a hacer tan sólo dos días atrás ahora le parecía más bien remoto y ajeno. Pero empezó de nuevo con deliberada voluntad de concluirlo, con obstinación, como si fuera un desafío, como nunca antes lo había hecho, hasta quedar al cabo exhausto y vacío. Pero también insatisfecho. No sintió ahora aquella recóndita señal, aquella certeza íntima que nacía en él al concluir una obra, como antes. Sólo supo que había terminado de pintar un cuadro que iría a parar entre los demás. Era muy tarde ya o amanecía quizá, cuando subió hasta su cuarto y allí, tendido sobre la cama, trató de gritar sin lograrlo.

A la mañana siguiente un rayo de sol lo despertó. Había estado soñando algo que no recordaba ahora sino vagamente; pero ella estuvo también en aquel sueño, estaba seguro de que era ella. Y un árbol, Elke y un árbol; alto, sereno y copioso que había visto crecer hasta

que ella desapareció. De pronto, ya despierto, sintió el golpe seco de una puerta. Se incorporó de un salto y corrió escaleras abajo; pero era sólo la puerta, batida por el viento, que seguramente habría dejado entreabierta la víspera, al llegar. También sintió hambre. Fue hasta la cocina y apenas halló restos de pan. Entonces colocó una gran tela, pero sobre el suelo, no en el caballete y comenzó a pintar, de rodillas o en cuclillas, cambiando de postura cada vez que sentía sus piernas adormecidas. El sol otra vez se puso, pero él siguió pintando durante toda la noche, hasta que sintió que había terminado, o que ya no podría hacerlo. Y sólo entonces se quedó dormido.

Estaba amaneciendo cuando despertó. Pero no despertó de golpe sino poco a poco, como les sucede a los convalecientes. Vio primero los travesaños de madera contra el techo y el rincón del cuarto con el lavatorio de pie, y una mancha apenas insinuada cuando había luz y más evidente ahora, en la semipenumbra, junto al ventanal; y los altos paramentos de madera de su cama.

El fuego se había apagado hacía mucho, pero no estaba frío. Y una intensa luz tamizada se colaba por las celosías. Entonces fue hasta una de las ventanas y por primera vez la abrió de par en par. De pronto no pudo creer lo que vio. Corrió hacia la tela pintada que aún, fresca, yacía en el suelo, y otra vez a la ventana, para asomarse. Y allí estaba el árbol, el mismo que esa noche había pintado en el centro de la tela; tan distinto, no un árbol como aquellos, los de toda su vida, de troncos torturados, caprichosos, de turbulenta copa al viento; sino un árbol que se elevaba balbuciente, como si rezara, o, mejor, como si cantara. Un árbol nuevo y semejante a algún otro árbol perdido de su infancia; que sin embargo estuvo allí, junto a la casa, no lejos de los otros que se agrupaban hacia los fondos en el bosquecillo junto al reguero de agua, y de los demás que flanqueaban el camino hacia los acantilados, pero que el nunca hasta entonces había visto. El silbo estridente de un pájaro probó que todo era cierto.

Buscó su reloj para ver la hora, sin recordar que hacía mucho se había detenido. De cualquier modo, por la posición del sol, tibio y joven, supo que aún era temprano. Se ajustó el cordón de los botines, se echó un abrigo encima y corrió campo a través hacia el bosque y allí, en el agua fría del arroyo, por primera vez, como hacía mucho tiempo, se mojó la cara y la cabeza. Después regresó a la casa, abrió las restantes ventanas y, antes de salir rumbo al embarcadero, encendió un buen fuego en la chimenea.

Aún no había nadie en el embarcadero, sólo un empleado que leía un diario. Una brisa, un suave vientecillo movía apenas el banderín en la cima de una boya, y dos gaviotas volaban, tratando de no alcan-

zarse, sobre el mar de un color inocente. Pero él, contemplando todo eso, ya no pensaba en otra cosa. Allí, en la casa, abierta y asoleada, estaba el cuadro que acababa de nacer. Y sobre el muro blanco, el retrato, que ahora también volvía a recordar. Es verdad, *pensó —en ese momento las gaviotas se dejaban caer a pique sobre el mar—* el arte es una meditación sobre la muerte. *«El arte», dijo, casi en voz alta; nunca había podido pronunciar esa palabra sin sentir cierto pudor. El pintó siempre pensando en alguien, o en sí mismo, pero en relación con otros, precisamente para huir del «amor al arte».*

El empleado abandonó la lectura y tirando de una soga dio dos o tres campanazos. En el muelle ya había algunas personas, somnolientas y cordiales, y el sol se remontaba apenas sobre el mar.

Escuchó el ruido del motor que se acercaba cortando las aguas mansas de la bahía, y en ese momento comprendió que la suma de los años de nada vale; y que hay algo mejor que la justicia. Y también comprendó por qué recién ahora había descubierto la forma de estos árboles.

HECTOR TIZON

Verónica, 8, 4.º
MADRID

LA INVESTIGACION HISTORICA SOBRE ANTONIO DE GUEVARA Y LA OBRA DE AUGUSTIN REDONDO

Varias son las razones que, según confesión del propio Augustín Redondo, le impulsaron a empezar este trabajo. En primer lugar, la época, tan interesante, del siglo XVI español (y, más concretamente, del reinado de Carlos V), con todas sus implicaciones culturales e históricas: el fin de la Reconquista y los comienzos de la unificación nacional, los movimientos intelectuales del Humanismo y del Renacimiento, el descubrimiento y la conquista de América, la nueva política centralista castellana, las revoluciones religiosa —luteranismo— y política —Comunidades—, los problemas étnico-sociales de conversos y moriscos, etc. Todo ello, por lo que respecta a la época.

Y en cuanto al autor, ¿por qué escoger a Guevara? El éxito que, dentro y fuera de España, alcanzaron las obras del franciscano en aquella edad (y que contrasta con el olvido en que cayeron después), así como el desprecio de que fue objeto nuestro autor por parte de la crítica positivista del pasado siglo (que lo acusó de falsificar la verdad histórica tomando como base el contenido de las *Cartas censorias* del Bachiller Pedro de Rúa), son, para Augustín Redondo, motivos que justifican sobradamente su trabajo. Hacia 1960 la imagen de Guevara estaba todavía sustentada en las opiniones críticas de René Costes, Morel-Fatio y María Rosa Lida de Malkiel (1), que emitieron juicios muy severos sobre fray Antonio, aunque también existen otros estudios importantes (2). Evidentemente se ha juzgado a fray Anto-

(1) René Costes: *Antonio de Guevara. Sa vie*, Burdeos, 1925 (Fascículo X-1 de la «Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques»). Del mismo: *Antonio de Guevara. Son oeuvre*, Burdeos, 1926 (Fascículo X-2 de la «Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques»). Alfred Morel-Fatio: *Historiographie de Charles-Quint*, París, Honoré Champion, 1913 («Bibliothèque de l'École des Hautes Études», núm. 202). María Rosa Lida de Malkiel: «Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro español», *Revista de Filología Hispánica*, VII (1945), pp. 346-388.

(2) Entre otros trabajos, merecen destacarse, fundamentalmente, los que siguen: Ramón Menéndez Pidal: *Ideal Imperial de Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, 6.ª edic. (Colección «Austral», núm. 172). El artículo que da título a este libro corresponde a una conferencia dada por Menéndez Pidal en la «Institución Hispano-Cubana de Cultura», y fue publicada por la *Revista Cubana*, 1937, y por la Dirección de Cultura de la Secretaría de Educación, La Habana, 1938. En trabajos posteriores don Ramón volvió a abundar sobre el tema que

nio de Guevara en función de criterios modernos, sin esforzarse por comprender la época en que vivió ni intentar descubrir quién fue realmente, qué representó su obra y por qué alcanzó fama tan grande. Debemos tener en cuenta que el género epistolar en el Renacimiento (la acusación de falsario que pesa sobre nuestro autor se formuló, fundamentalmente, en base a datos contenidos en sus *Epístolas familiares)* tenía sus características propias y no miraba con exactitud en los datos concretos del contenido o de la cronología. Todo este cúmulo de circunstancias hizo que, a finales de 1961, Augustin Redondo comenzara a trabajar sobre Guevara.

Numerosos problemas se le plantearon desde el principio. Había que penetrar en la misteriosa personalidad de Guevara y conocer el medio social al que pertenecía, la educación recibida y las influencias de la Orden franciscana, el papel que jugó en las Comunidades, su carrera política y los cargos oficiales que desempeñó (especialmente los de predicador y cronista imperial), así como otras cuestiones relativas al escritor y a las ideas contenidas en su obra. Para contestar a todas las interrogantes era necesario situarse en el contexto histórico de aquel entonces, ir a los orígenes, y, consiguientemente, el procedimiento a seguir debía ser el *método histórico.* Para ello el profesor Augustin Redondo ha trabajado copiosamente en archivos y bibliotecas, buscando siempre el trasfondo de la sociedad castellana de finales del siglo XV y primera mitad del XVI, a fin de hacer revivir el clan de los Guevara, reconstruir los medios religiosos y cortesanos en que se movió fray Antonio, distinguir los personajes con quienes se relacionó, trazar su evolución intelectual, seguir sus actividades oficiales y literarias y definir sus ideas políticas. Y de aquí, por tanto, la división del libro en tres grandes partes: 1.ª) la herencia familiar, cultural y franciscana; 2.ª) la carrera oficial, y 3.ª) la fama literaria y la influencia política (con especial atención, ésta última, al *Marco Aurelio* y al *Relox de Príncipes).* Augustin Redondo ha intentado, a nuestro juicio, con éxito notorio, destacar la importancia histórica del personaje oficial y del escritor (sobre todo del escritor político-moral), dar una visión nueva de Guevara (actor y testigo de su tiempo) y restituirlo a su verdadera dimensión.

---

nos ocupa. Américo Castro: «Antonio de Guevara. Un hombre y un estilo del siglo XVI», en *Hacia Cervantes,* Madrid, Taurus, 1967, 3.ª edición renovada, pp. 86-117. Este estudio, aquí ampliado y corregido, fue publicado inicialmente en el *Boletín del Instituto Caro y Cuervo,* Bogotá, t. I, núm. 1 (1945). Juan Marichal: «Sobre la originalidad renacentista en el estilo de Guevara», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* IX (1955), pp. 113-128. J. Gibbs: *Vida de fray Antonio de Guevara (1481-1545),* Valladolid, Editorial Miñón, s. f. (1960?). Varios: «Estudios acerca de fray Antonio de Guevara en el IV Centenario de su muerte», en *Archivo Iberoamericano,* VI, 1946, pp. 177-607. Se trata de una colección de artículos sobre Guevara, entre los cuales se encuentra uno de los varios estudios de Menéndez Pidal a que antes nos referíamos.

LOS ANTECEDENTES: LA HERENCIA FAMILIAR, CULTURAL Y FRANCISCANA

1. *La historia de un clan: el de los Guevara.*

Tras analizar los orígenes remotos y casi míticos de la casa de Guevara y estudiar el sentido que supuestamente pudieran tener los sobrenombres de Ladrón y dè Vélez que antepusieron algunos componentes de la familia al patronímico Guevara, pasa revista Augustin Redondo a la trayectoria histórica del clan, comenzando por la rama antigua, la de los Guevara de Alava. La cuna del linaje de Guevara fue el lugar de este mismo nombre, en la provincia de Alava, donde poseyeron también muy pronto el señorío de Oñate y todo su valle. Por su situación geográfica, las posesiones de la familia siguieron el mismo destino que las provincias de Alava y Guipúzcoa, donde estaba situado el señorío. Toda esta región, localizada entre Navarra y Castilla, sufrió las influencias consecutivas de ambos reinos peninsulares. El predominio de Navarra fue claro hasta el siglo XIII; a partir de esta fecha el país vasco irá cayendo en la órbita de influencia castellana hasta integrarse totalmente en ella. Es normal, por tanto, que los Guevara hayan servido a los reyes navarros hasta el siglo XIII y que, desde entonces, comenzara un proceso paulatino de vasallaje a los reyes de Castilla, que no concluirá hasta la centuria siguiente, en que los miembros del clan intervienen muy activamente dentro de la política castellana (están presentes en las luchas contra Portugal y en las guerras civiles que llevaron a los Trastamara al trono de Castilla y ocupan, asimismo, altos cargos). Al final del siglo XV, la rama antigua del linaje, ya sólidamente implantada en Castilla, ocupa un lugar preferente en la vida de este reino.

Paralelamente, y como para rematar la incorporación de los Guevara al reino castellano, surge en Asturias una nueva rama de la casa, la de Escalante y Treceño (de la que descenderá Antonio de Guevara), cuya trayectoria genealógica analiza pormenorizadamente Augustin Redondo. Algunos miembros de esta rama ocuparon cargos de relativa importancia en las cortes de Juan II, Enrique IV y Reyes Católicos; posteriormente, tres vástagos (don Ladrón, don Diego y don Pedro de Guevara) pasaron al servicio de la casa de Borgoña y luego a la de los Habsburgo, jugando un papel nada despreciable en los asuntos castellanos, puesto que ambas familias reales heredaron primero la corona de Castilla (con Felipe el Hermoso) y después las de Castilla y Aragón (con Carlos V). La rama de Escalante se convierte así en un elemento importante dentro del complicado entramado político español de fines de la Edad Media.

A lo largo del siglo XV, en correlación con la progresiva importancia que van adquiriendo en Castilla las ramas vieja y nueva de los Guevara, asistimos a una proliferación de los mayorazgos de la familia, hasta el punto que, a comienzos del siglo XVI, ya existían más de veinte. De ellos, los seis más importantes eran el de Oñate, en Alava; el de Escalante y Treceño (o de Valdáliga), el de Salinillas, el de Paradilla, el de Murcia y el de Morata (los tres últimos fundados en el siglo XV). Augustín Redondo hace una breve reseña histórica de todos ellos y analiza luego la importancia económica de estos mayorazgos, llegando a la conclusión de que, con la sola excepción del de Morata, todos los demás disfrutaban de unas rentas más que medianas, especialmente los tres primeros.

Al final del siglo XV la casa de Guevara está, pues, sólidamente instalada en Castilla, con numerosas ramificaciones; desde un origen legendario, se ha extendido a Italia y lo hará pronto a América. Dos ramas de esta casa, las de Alava y Escalante (las más ricas, que además emparentaron con grandes familias del reino) están llamadas a desempeñar un papel importante en la vida castellana de finales del siglo XV. La de Escalante sobre todo, gracias a los cargos obtenidos por los hijos del fundador y, especialmente, por tres de los nietos, que sirvieron en la casa de Borgoña y Habsburgo y que participarán activamente en los acontecimientos que marcaron la venida de Felipe el Hermoso y Carlos V a España. De esta manera puede explicarse la progresiva ascensión del doctor don Fernando de Guevara y de su hermano fray Antonio, nuestro autor.

2. *Los primeros años de Antonio de Guevara y su juventud en la corte.*

Por lo que se refiere a la herencia cultural, a la que está dedicada el segundo capítulo del estudio, Augustín Redondo se para a estudiar los primeros años de la vida de Antonio de Guevara en el ambiente familiar y, posteriormente, en la corte. En primer lugar, nos informa el profesor Redondo sobre la ascendencia directa de nuestro autor. Fue su abuelo don Beltrán de Guevara, primer señor de Escalante, y su padre, Juan Beltrán, uno de los numerosos hijos bastardos de aquél, y no don Beltrán (como intenta hacernos creer en diversas ocasiones el propio Guevara), que sí era hijo legítimo del primer señor de Escalante. A tales conclusiones llega el profesor Redondo tras el cotejo de fuentes documentales diversas, pero especialmente de dos expedientes de limpieza de sangre concernientes al doctor don Fernando de Guevara, hermano de nuestro autor. De los mismos documentos

se deduce que la madre de fray Antonio se llamaba doña Ana o Inés de Ureña y no doña Elvira de Noroña, como se ha venido afirmando desde antiguo.

En relación con la familia queda un enigma por resolver. En uno de los sumarios de limpieza de sangre, antes mencionados (el de 1506), se nos descubre el nombre de Mencía de Bedoya como abuela paterna de fray Antonio y madre, por tanto, del bastardo Juan Beltrán. Pero, ¿quién fue ese personaje? Tras algunas consideraciones de los datos documentales con que se cuenta, Augustín Redondo termina por preguntarse si la abuela paterna de nuestro autor no fue judía conversa. Si tal hipótesis pudiera demostrarse fehacientemente, encontraríamos una explicación plausible para algunos pasajes de la obra guevariana, relativos a la pureza de sangre, que adquirirían así plenitud de sentido (el tema llega a ser obsesivo en nuestro autor y parece traducir una angustia personal). Aunque al término de su análisis el Profesor Redondo considera aventurado afirmar que Antonio de Guevara tuviese sangre judía, existen serias sospechas de que así fuese.

La fecha y el lugar de nacimiento de fray Antonio, así como la biografía de sus hermanos, constituirán el siguiente punto a tratar por el autor de este estudio. Lo único seguro, en relación con la fecha de nacimiento, es que fray Antonio debió venir a este mundo antes de 1493; pero todos los indicios parecen apuntar al año 1480 como el más probable para el nacimiento de nuestro autor. ¿Quizá vio la luz un 13 de junio, festividad de San Antonio de Padua, y por tal motivo se le impuso el nombre de este santo que, por otra parte, no aparece en la familia hasta ese momento? La gran mayoría de los datos, concordantes por lo demás, establecen casi con total seguridado que fray Antonio debió nacer en Treceño, que era la villa más importante del señorío de Escalante y se encontraba en la montaña santanderina, donde don Ladrón (el tío de nuestro autor, con importantes cargos en la corte de los Reyes Católicos) hizo construir la mansión solariega de la rama nueva de los Guevara. Allí vivieron siempre los progenitores de fray Antonio, debiendo quedar el padre de nuestro autor como administrador del señorío en los largos períodos que don Ladrón se ausentaba para atender a sus cargos oficiales.

Juan Beltrán de Guevara y Ana de Ureña tuvieron varios hijos; el mayor de ellos fue seguramente Juan Beltrán y luego debieron nacer Inés, Antonio, Fernando (el futuro doctor), Pedro (Vélez), Mencía y Francisca. La familia se dispersó muy pronto, a consecuencia de la muerte de la madre. Augustín Redondo hace una semblanza biográfica de los hermanos de fray Antonio; de todos ellos fue, sin duda, el

doctor Fernando de Guevara quien hizo una más brillante carrera. Nuestro autor debió permanecer con su familia en Treceño hasta los doce años de edad, siendo trasladado, probablemente en el año 1492, a la corte de los Reyes Católicos, donde su tío don Ladrón (mayordomo de la reina Isabel y primer mayordomo, después, de las infantas María y Catalina) y otros familiares bien instalados debieron ayudarle para introducirlo en el ambiente palatino.

La corte, a impulsos de la propia reina, estaba impregnada de humanismo y de curiosidad por la cultura y el saber. En esta atmósfera se formó el joven Antonio. Su pasión por los libros, su amor a la Antigüedad y a los autores clásicos datan de esta época (aunque el encuentro con la cultura greco-latina lo tendrá, en muchos casos, a través de las numerosas traducciones que comienzan a hacerse por aquellos años). Las corrientes literarias al uso van a incidir sobre el gusto y el estilo de fray Antonio: la poesía cortesana de los cancioneros (cuyo carácter retoricista heredará nuestro autor), la literatura religiosa y ascética (Séneca y Boecio adquieren ahora un gran predicamento, aunque siempre estuvieron presentes en el Medievo), la narrativa de ficción (novelas sentimentales y caballerescas), y el ensayo histórico (que consolidó su vocación de cronista y político (cuya lectura suministró a nuestro franciscano la materia para sus tratados sobre el particular).

El joven Guevara vivió y se educó en este ambiente cultural que, sin duda, ejerció una influencia determinante sobre su formación, al tiempo que explica ciertas características de su obra. Pero, ¿dónde hizo Guevara sus estudios? Si siguió cursos en un colegio, como él dice, habría obtenido algún título; sin embargo, sabemos que no fue doctor ni licenciado y, probablemente, tampoco alcanzó el grado de bachiller. No obstante, nuestro autor debió hacer estudios de artes, pues así lo declara en carta al obispo de Palencia. En resumidas cuentas, todo parece indicar que Guevara llevó la vida propia de un joven cortesano, ejerciendo seguramente algún menester en torno a los Reyes Católicos y dedicando el mucho tiempo libre al juego, a los deportes, a la caza, a las fiestas y al amor (como se desprende de sus propias declaraciones epistolares). Entre tanto, cambios políticos importantes se gestaban en el curso de estos años.

Las vicisitudes históricas por las cuales la herencia política española fue a parar a la infanta doña Juana y a su consorte, el archiduque Felipe el Hermoso (con los vaivenes que tuvieron lugar tras la muerte de Isabel la Católica y el subsiguiente enfrentamiento entre el archiduque y el rey regente, Fernando el Católico), van a influir negativamente en la suerte personal de Antonio de Guevara. Como ya se dijo,

el clan tenía sus peones magníficamente situados en la corte borgoñona; con la venida a España del archiduque (por lo que trabajaron intensamente los familiares de nuestro autor), los Guevara vieron la posibilidad de recibir justa compensación a los servicios prestados, como así fue. Tomaron el partido de Felipe el Hermoso, en contra del rey Fernando de Aragón; pero la súbita muerte del archiduque, en 1506, dio al traste con todas sus esperanzas, especialmente cuando se supo que don Fernando el Católico volvía como regente a Castilla. Poco después, los Guevara, que se encontraban en la corte castellana (don Diego, don Pedro y don Pedro Vélez), temiendo los rigores del Rey Católico, se embarcaron para Flandes. En cuanto a nuestro autor, que no quiso acompañar a sus primos en la huida (por lo demás, totalmente justificada, puesto que Fernando de Aragón, tras su vuelta, se dedicó a retirar todos los privilegios otorgados por el archiduque Felipe), vio derrumbarse todos sus sueños de hacer carrera en la corte. De las tres posibilidades (iglesia, mar o casa real) que tenían los hidalgos segundones, carentes por lo general de fortuna, nuestro autor escogió la primera y se metió a franciscano.

3. *El franciscano.*

Con las puertas cerradas para hacer carrera en la corte y desengañado por los reveses de fortuna, el joven Guevara, empujado no tanto por un sentimiento religioso cuanto por la necesidad de buscar una salida, entró en el convento. Teniendo en cuenta las circunstancias adversas que motivaron tal decisión, su entrada en religión debió de ocurrir en 1506 o, mejor todavía, en 1507. No es cierto, por lo tanto, que fray Antonio tomara los hábitos como consecuencia de la conmoción sufrida por la muerte del príncipe don Juan y de la Reina Católica. Guevara ingresó en el convento franciscano de Valladolid, en un momento en que la reforma monacal (impulsada especialmente por Cisneros) estaba llegando a su culminación. Tras el año de noviciado, nuestro autor profesó en la Orden de San Francisco y probablemente comenzó la preparación que, en aquella época, recibían los hombres destinados a la Iglesia y que comprendía tres etapas: gramática, lógica y filosofía, y teología. Debió concluir su formación religiosa y ser ordenado sacerdote alrededor de 1513-1514. Abandona entonces la casa profesa de Valladolid y lo encontramos por estos años en diferentes monasterios de la provincia, desempeñando cargos de diversa índole y dando ya muestras de sus dotes de predicador. Su capacidad oratoria hizo que su prestigio fuese en alza; en los capítulos de 1518 ó de 1520 fue elegido custodio de la provincia fras-

ciscana de la Concepción, donde había residido desde su entrada en religión, y participó en la elección del superior de la Orden, fray Francisco de los Angeles; predicó, a lo que parece, más de una vez ante los padres capitulares, demostración clara de la alta estima en que se le tenía como orador.

En 1516 moría Fernando el Católico y, hasta la llegada a España de Carlos de Gante, se hizo cargo de la regencia de Castilla el cardenal Cisneros. Con este cambio político, los Guevara, que se encontraban en la corte flamenca del rey Carlos y que habían salido de España por temor al regente Fernando el Católico, encontraron la suerte nuevamente de cara. Efectivamente, los Guevara, que ocupaban puestos importantes en la corte de Carlos V, acompañaron al monarca en su viaje a España y, ya aquí, recibieron, como esperaban, cumplida recompensa por la fidelidad demostrada a la casa real. Los Guevara de la corte flamenca, especialmente el poderoso don Diego (miembro del consejo privado y mayordomo de Carlos V), influyeron en el monarca y los nobles flamencos para obtener beneficios a favor de la familia que había permanecido en España. Entre éstos, indudablemente, nuestro autor, que posiblemente fue introducido en la nueva corte y presentado al propio Carlos V.

En 1519, entre tanto, moría Maximiliano de Habsburgo y era elegido para sucederle como emperador su nieto Carlos de Gante, quien, en 1520 abandona España, dejando tras de sí el descontento (que terminará por estallar en la revolución de las Comunidades) y emprendiendo viaje a Alemania.

En relación con el movimiento comunero, Guevara nos confiesa haberse encontrado personalmente en Segovia (cuando el levantamiento de la ciudad), en Avila (cuando se reunió allí la Junta), en Medina del Campo (cuando fue incendiada la villa), en Valladolid (cuando triunfó el motín), en Medina del Campo nuevamente (cuando Bobadilla se hizo dueño del lugar), en Valladolid otra vez (cuando su hermano Fernando marchaba a Flandes en misión oficial y cuando el cardenal Adriano de Utrech intentó escapar de la ciudad), y, finalmente, en Soria. ¿Cómo es posible que nuestro autor se encontrara siempre en el lugar preciso y en el momento más oportuno? Tanta coincidencia ha dado lugar a no pocas suspicacias. En descargo de nuestro autor hay que decir que también nos relata él otros hechos ,como los de Toledo, Salamanca o Burgos) en los que no se nos presenta como testigo ocular. Por otra parte, las ciudades donde Guevara dice haber estado pertenecen todas a la provincia franciscana de la Concepción, a la que estaba adscrito nuestro autor. Nada tiene de extraño, pues, que la Orden le hubiese comisionado (en ese momento era ya seguramen-

te custodio, orador famoso y además de reconocida lealtad a la monarquía) para convencer a sus hermanos de religión y a los hombres del pueblo de la necesidad de permanecer fieles al rey y al regente. Habría por ello viajado a los lugares donde existía mayor conflictividad y, de esta manera, pudo presenciar los acontecimientos que refiere en sus obras. Todo ello explicaría que Guevara se encontrase en tantos lugares en tan corto espacio de tiempo, como asimismo sus continuos desplazamientos y el haber asistido personalmente a las diferentes fases de la revolución. Así parece confirmarlo el hecho de que nuestro franciscano, según propia confesión, predicase (en Avila, por ejemplo) *contra* la comunidad.

Como quiera que esto fuese, las posiciones de los dos bandos se endurecieron progresivamente, a pesar de diversas tentativas de avenencia. El ejército rebelde se encontraba, a finales de noviembre de 1520, en Villabrágima, en las proximidades de Medina de Rioseco (donde se juntaban los refuerzos de las tropas realistas). Es entonces cuando se produce la intervención de fray Antonio de Guevara para intentar un arreglo pacífico entre los dos partidos contendientes. Según confiesa nuestro autor, él habría sido comisionado por los gobernadores reales que se encontraban en Medina para marchar a Villabrágima y ofrecer alternativas de paz al ejército comunero. Allí fray Antonio habría pronunciado un discurso (el famoso razonamiento) ante los jefes militares rebeldes, aunque sin obtener los resultados esperados. No obstante, nuestro autor se vanagloria de haber provocado la defección de don Pedro Girón, jefe del ejército sublevado, hecho que se produjo inmediatamente después de la embajada de Guevara a Villabrágima.

Hasta principios del siglo XX se aceptó sin discusión la efectiva participación de fray Antonio en los sucesos de Villabrágima. A partir de entonces, sin embargo, la crítica se ha dividido, aunque con mayor propensión a negar la intervención de nuestro autor en aquellos hechos. Sin embargo, con todas las cautelas que se quiera, Augustín Redondo se inclina a admitir, pues existen fundadas razones para pensarlo así, que Guevara jugó en Villabrágima un efectivo papel mediador (aunque posteriormente el autor haya abultado la importancia del episodio) y que debió influir también en el cambio de actitud de don Pedro Girón. El profesor Redondo piensa que probablemente existieron acuerdos secretos entre el almirante de Castilla (uno de los gobernadores imperiales) y el jefe del ejército comunero, porque resulta sumamente sospechoso que, a partir de entonces, todos los movimientos militares comandados por don Pedro Girón constituyeron un continuo error que perjudicó decisivamente a los rebeldes. Por lo demás,

si don Pedro Girón y el almirante negociaron en Villabrágima, ¿qué tiene de extraño que fray Antonio, a la vez pariente de don Pedro y fiel a la causa realista, actuara como intermediario del acuerdo?

LA CARRERA OFICIAL DE GUEVARA: LAS ETAPAS DE SU ASCENSION

1. *Guevara, predicador. Del arte de la predicación al estilo de las obras literarias.*

Tras su primer nombramiento (que quedó sin efecto práctico), en 1521, fray Antonio fue confirmado por Carlos V en el puesto de predicador imperial, el 22 de agosto de 1523. Fue el propio monarca quien, aprovechando la estancia en Valladolid del general de la Orden, fray Francisco de los Angeles, le pidió disponer de Guevara para su servicio. Sin duda el rey conocía ya las virtudes del franciscano y, queriendo recompensar los servicios prestados a la corona, pensó poner a prueba el talento de orador sagrado que, a buen seguro, se tenía ya de nuestro autor, para lo cual lo nombró predicador ante la corte, con un salario anual de 60.000 maravedíes. Aparte del nada despreciable emolumento y de la posibilidad de vivir en el regalado ambiente cortesano, el cargo proporcionaba a los predicadores reales la probable obtención de algún beneficio eclesiástico, como así ocurrió en numerosas ocasiones (y, particularmente, con nuestro autor). Por otro lado, la importancia de los predicadores podía ser extraordinaria si lograban, como fue el caso de Guevara, influir en las decisiones y en la orientación de la política imperial. Entre los predicadores de la corte, que normalmente eran bastante numerosos, destacaron especialmente en el tiempo de Carlos V, fray Dionisio Vázquez, fray Alonso de Virués y fray Antonio de Guevara.

Llegado a este punto, cabría preguntarse si fray Antonio recibió una preparación retórica específica; aunque él no nos informa sobre el particular, cabe la posibilidad de que, junto con otras disciplinas, siguiese las explicaciones de retórica que, a la sazón, estaba conociendo un nuevo resurgir. Augustín Redondo establece el marco ambiental en el que se aprendía la retórica en aquella época, cuya influencia hubo de recoger necesariamente nuestro predicador áulico. La oratoria que practicó fray Antonio fue una oratoria sagrada; teniendo en cuenta que la Orden franciscana intentaba llevar el mensaje cristiano al pueblo llano, desde un principio se adoptó la predicación en lengua vulgar y se rechazaron determinados procedimientos

retóricos que sólo eran adecuados para un público instruido. Hoy nos resulta difícil llegar a comprender con exactitud cómo fue aquella oratoria sacra de destino popular, ya que los tratados conservados se refieren solamente a una oratoria culta, propia de universitarios y clérigos. Nuestro autor debió aprender la retórica en los manuales al uso, conocidos con el nombre genérico de *Artes praedicandi* (que, dicho sea de paso, no habían evolucionado nada a lo largo de la Edad Media y recogían en gran parte la retórica de la Antigüedad). Siguiendo el contenido de dichos tratados, Augustín Redondo pasa revista a las distintas fases en la composición de un sermón por aquella época.

Los sermones que Guevara nos ha transmitido en sus obras no son los que efectivamente pronunció ante un auditorio popular, sino aquellos otros que dirigió a sus hermanos de la Orden o a los cultivados cortesanos. Escasos son los sermones que fray Antonio nos ha dejado de su primera época (mientras residió en el convento); alguna mayor información nos queda, sin embargo, de su época de predicador real. De la oratoria popular, que también debió ejercer, no tenemos ningún rastro. Fue Guevara, según dejan entender todos los indicios, un predicador serio, consciente de la trascendencia de su ministerio y reprendedor de los vicios de la corte; pero nunca, estima Augustín Redondo, en contra del criterio de Francisco Márquez Villanueva (3), un orador charlatán y ramplón. Las acusaciones de predicador parlero o de predicador largo, que en su época se le hicieron, se refieren a que el celo ministerial y su natural elocuencia, siempre admirada por el auditorio, le llevaban muchas veces a excederse en sus alocuciones de los límites acostumbrados.

Sólo poseemos un escaso número de sermones, insertos por el propio Guevara en sus *Epístolas familiares*. En total, veintitrés piezas oratorias (contando aquellas que el autor reproduce parcialmente o de forma condensada), que pueden separarse en dos grupos: los

---

(3) Francisco Márquez Villanueva: «Fray Antonio de Guevara o la ascética novelada», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, Alfaguara, 1968, pp. 15-66. Márquez Villanueva acusa a Guevara de mezclar ficción literaria y realidad personal, todo ello en provecho propio, y estima que el franciscano, valiéndose de una falsa apariencia de moralista grave y ascético predicador, dispara libremente su capacidad artística, produciendo una serie de obras, cuyo éxito de público demostraba la altura que alcanzó su talento creador. O, por decirlo con las propias palabras del profesor Márquez: «Semejante justiprecio nos obligará desde el principio a buscar el valor de Guevara en la dirección de un puro artista sin compromisos. No nos duela la prenda de reconocer que no fue ni siquiera un moralista, pues, como veremos, tampoco le hizo falta para ser el autor más leído de todo el siglo XVI y para sobrecogernos hoy con la magnitud y frescura de su genio creador» (p. 20). Tales principios seguían siendo mantenidos por Márquez Villanueva en 1973, al menos, ya que en dicho año tuvimos la fortuna de asistirle a un curso que, sobre estos temas, impartió, como profesor visitante, en la Universidad de Sevilla.

discursos dirigidos a sus hermanos de religión en el convento y los pronunciados en la corte; todos ellos, pues, destinados a un público escogido. Estos sermones fueron redactados por Guevara después de haberlos pronunciado, siguiendo el esquema que debía emplear para la exposición en público. Quiere decir esto que los sermones conservados fueron retocados o modificados, según los casos, por el autor y que hoy resulta imposible conocer originariamente la elocuencia de fray Antonio.

Encuentra Augustín Redondo en los sermones guevarianos la permanencia de diversos procedimientos (perceptibles asimismo en la oratoria sacra de los predicadores contemporáneos de nuestro autor, forjados todos ellos en las *Artes praedicandi),* que eran utilizados también en los ejercicios escolares, porque es a partir de la misma tradición gramatical y retórica que sermones y ejercicios escolares fueron concebidos. Sin embargo, una técnica bastante flexible, un empleo más infrecuente que en tiempos anteriores de la alegoría complicada, la exclusión de toda forma deleznable de *exemplum,* un contenido doctrinal que, por diversos aspectos, muestra que nuestro autor no era insensible a ciertas formas de espiritualidad moderna, a ciertas ideas características de su tiempo, permiten afirmar que Guevara se alejó de la predicación a la antigua usanza.

Lo que caracteriza el estilo de Guevara es, fundamentalmente, un dualismo omnipresente, cuya forma predilecta es la antítesis, reforzada por las repeticiones y las acumulaciones, por el empleo de la paronomasia y, sobre todo, de la consonancia; de donde se produce un haz de correspondencias equilibradas que dan lugar a una fluctuación y a un ritmo esencialmente a dos tiempos. La estructura binaria del lenguaje guevariano se apoya sobre la sentencia, omnipresente también, y sobre la generalización de una idea, con cuyo procedimiento se pretende inculcar en el auditorio las verdades morales que deben guiar los pasos del cristiano por este mundo pervertido (en contraste con el otro mundo, al que sólo accederán los elegidos). El de Guevara es el estilo de un predicador y de un moralista cristiano. Por otra parte, las características apuntadas en sus discursos pueden hacerse extensivas a toda su obra, porque las notas estilísticas fundamentales de sus sermones son también las mismas que las de sus libros. Acaba el profesor Redondo haciendo una recapitulación crítica de los diversos estudios sobre el estilo de Guevara (con atención especial a María Rosa Lida de Malkiel, Ramón Menéndez Pidal, Leo Spitzer y Américo Castro) y un análisis de la influencia que el ambiente cortesano pudo tener en un reforzamiento del retoricismo de su prosa (es-

tableciendo una cronología y un estudio comparativo de textos para probar la progresiva complicación y artificiosidad retórica en el estilo de nuestro autor).

2. *Las actividades inquisitoriales de Guevara.*

Ya predicador imperial, Guevara fue encomendado por la Inquisición para investigar ciertos sucesos que acaecieron en el reino valenciano. Comienza Augustín Redondo analizando el significado de la sublevación de las Germanías y la incidencia que tuvieron éstas sobre la población morisca, harto numerosa en aquel reino. Efectivamente, los agermanados habían provocado las conversiones masivas de los musulmanes, ya que, siendo el suyo un movimiento antiseñorial, con el bautismo privaban a los señores de los tributos que los moros, en razón de su confesionalidad religiosa, venían obligados a pagarles; por otra parte, la población islámica, que suministraba una mano de obra barata, constituía una oompetencia desleal para artesanos y campesinos cristianos, que nutrieron mayoritariamente las filas del levantamiento, y, además, los mudéjares se pusieron del lado de sus señores y en contra de los sublevados.

Tras el fracaso de las Germanías, los señores fomentaron la reconversión de sus vasallos al islamismo, anteponiendo sus intereses particulares al supremo ideal de la religión. Ahora bien, tal actitud planteaba un problema de apostasía. Para calibrar la trascendencia del caso y aportar las soluciones más adecuadas, el inquisidor general, don Alonso Manrique, propuso al emperador la constitución de una asamblea de expertos en teología y en leyes, que se celebra en Madrid, en febrero y marzo de 1525, entre cuyos componentes se encontraba nuestro autor y su hermano, el doctor Guevara. La reunión de Madrid reconoció la validez de los bautismos celebrados y propuso la realización de una campaña evangelizadora a fin de consolidar en la nueva fe a los convertidos, para lo cual se nombran comisarios inquisitoriales (entre los cuales se encuentra nuestro franciscano), que se encargarán de llevar a cabo la misión de catequesis. Pero los acuerdos de la asamblea de Madrid, apoyados enérgicamente por el emperador, van a sufrir la sistemática oposición por parte de la nobleza, que veía en la conversión de sus vasallos moriscos una sensible merma de sus ingresos. Entre tanto, el problema ha ido adquiriendo dimensión nacional, hasta el punto de que Carlos V solicita del Papa una bula para proceder a la conversión de los musulmanes en todos los reinos peninsulares. Fray Antonio ejerció su misión evangelizadora, a lo que parece, con diligencia y competencia, aunque encontró las

dificultades que los nobles opusieron a todos los comisionados por el emperador para este menester. Sin embargo, la conversión, de grado o por fuerza, se hizo efectiva.

Resuelto este primer problema, comienza la segunda fase en el proceso de unificación político-religiosa que intenta llevar a cabo el monarca español. Se trata ahora de proceder a la conversión de aquellos moros valencianos que no habían sido bautizados previamente, como sucedía en el caso anterior. Lógicamente, la medida (que esta vez alcanzaba a los poderosos señores del norte de Valencia) provocó la fuerte oposición de los nobles, entrando así en conflicto con la autoridad del rey, dispuesto a terminar con la existencia de súbditos no cristianos en sus reinos. Y, aunque la política imperial terminará imponiéndose, será necesaria la adopción de duras medidas para vencer la resistencia de la nobleza. Carlos V ordena a los comisarios y predicadores inquisitoriales, destacados por él en el reino de Valencia, que permanezcan en sus puestos, a fin de poderse dedicar a la nueva tarea de convertir al resto de la población musulmana que andaba en aquella zona. Para ello se adoptaron medidas represivas que provocaron, a pesar de las conversiones multitudinarias, el malestar y el levantamiento entre los moriscos. Ante esta conflictiva situación, Guevara actúa como mediador, obteniendo un salvoconducto para que una delegación de los moriscos valencianos se desplazase a la corte y se entrevistase con Carlos V. Hay razones para pensar que Guevara no estaba de acuerdo con la conversión por la fuerza a que obligaban, en última instancia, los edictos imperiales; si aceptó el cargo de comisario probablemente fue porque, siendo predicador en corte, no podía excusarse ante el emperador, que lo había designado. Los resultados de la embajada ante Carlos V podrían calificarse de aceptables, ya que se imponía la conversión, pero en condiciones más humanitarias para los moriscos (básicamente se concedía un plazo de cuarenta años para que los infieles, tras recibir el bautismo, fueran integrándose en la sociedad cristianovieja). La idea de Guevara era que la conversión se llevara a cabo por medio de una política generosa y concesiva con los moriscos, cosa que nunca se llevó a efecto. Aunque los últimos focos de resistencia terminaron aplastados por la fuerza, la unificación religiosa —efectiva, que no aparente— fue un fracaso, debido a la torpeza y mezquindad tanto de la nobleza local como de la propia Iglesia y de la institución monárquica.

En julio de 1526, Guevara, abandonando el reino de Valencia, se desplaza a Darro, en Granada, donde se encontraba el emperador. Aquí deberá encargarse nuevamente del problema de los moriscos. Nuestro franciscano, convertido en especialista de cuestiones moriscas, fue

designado por el emperador para formar parte de una comisión encargada de informar a la corona, sobre el terreno, de las reclamaciones que los nuevos cristianos de aquel reino le hacían llegar. Augustín Redondo hace una recapitulación histórica, desde la reconquista de Granada por los Reyes Católicos, para comprender cómo se había llegado a la conflictiva situación de 1526. Los informes de la comisión que van llegando a la corte ponen de manifiesto los abusos y exacciones que los conversos habían de soportar de la comunidad cristianovieja. El emperador mandó reunir entonces una asamblea de juristas y teólogos para que decidiesen las medidas que debían adoptarse a fin de poner coto a la injusta situación. A los acuerdos tomados por la asamblea de Granada de 1526 dedica Augustín Redondo varias páginas de su estudio. Pero las medidas propuestas, con ser excelentes y acertadas, no surtieron efecto por la sencilla razón de que nunca se llevaron a la práctica; la situación de injusticia y opresión, por consiguiente, se perpetúa y la actuación de la Inquisición, que en un principio obró con tacto y mesura, termina agravando la ya difícil situación. El 8 de diciembre de 1526 llegan los inquisidores a Granada e inmediatamente se promulgan los edictos, cuyo cumplimiento debía ser inmediato. Acorralados, los moriscos intentan llegar a un acuerdo con el emperador (a imitación de sus hermanos de Valencia); se trataba de conseguir una tregua en el cumplimiento de las disposiciones, a cambio de una apreciable cantidad en metálico ingresada en las arcas reales. Y, efectivamente, el acuerdo se consiguió rápidamente. Sin embargo, la situación, abandonada a los intereses específicos de algunas clases (funcionarios y clérigos, especialmente), fue empeorando a lo largo del siglo XVI, hasta la sublevación de 1568.

Termina Augustín Redondo este capítulo analizando la participación de fray Antonio en la conferencia de Valladolid de 1527 y la probable intervención de Guevara en los pronunciamientos del Consejo del Santo Oficio en relación con los casos, frecuentes en la época, de brujería. En el primer caso, si bien nuestro autor no se erige en defensor decidido de Erasmo (la conferencia fue convocada para pronunciarse en torno al pretendido contenido herético de las obras del humanista holandés), tampoco adopta la actitud extremista de la ortodoxia a ultranza. De las diecisiete proposiciones sospechosas, sólo las cuatro primeras fueron analizadas; dado que la conferencia había comenzado sus trabajos en una atmósfera pesada (las tropas imperiales acababan de saquear Roma) y que el cariz que tomaban las discusiones era cada vez más desfavorable para Erasmo, el inquisidor general, don Alonso Manrique (erasmista convencido), suspendió la conferencia *sine die*, aprovechando la epidemia de peste que se de-

claró en la ciudad del Pisuerga. La participación de Guevara en esta conferencia se movió, pues, en un marco de moderación, aunque fray Antonio nunca demostró gran predilección hacia Erasmo.

En cuanto a su intervención en las sesiones del Consejo de la Inquisición, noticia que nos facilita el mismo Guevara, si bien no hay una documentación concreta que demuestre tal extremo, es probable que nuestro predicador participara efectivamente en varias de las muchas sesiones que el Consejo dedicó a los asuntos relacionados con brujas. Tras analizar el contenido de la asamblea que se celebró en Granada (poco después del 10 de diciembre de 1526), a fin de determinar qué actitud debía tomarse en los casos de brujería (especialmente frecuentes en el país vasconavarro), Augustín Redondo piensa que el Consejo de la Inquisición pudo consultar a nuestro autor, en 1527 y 1528, para que éste emitiese su opinión sobre el particular, ya que por entonces el tribunal de Logroño había pedido instrucciones al respecto. Teniendo en cuenta que fray Antonio había participado en varias asambleas reunidas por el inquisidor general y que ya había ejercido funciones similares, especialmente en relación con los moriscos (que tenían fama de practicar la magia y la brujería), no es de extrañar, pues, que fuese requerido por el Consejo del Santo Oficio para emitir informe. En contra de lo que piensa María Rosa Lida, Augustín Redondo cree que Guevara no tuvo nunca espíritu de inquisidor; en todas sus actividades en este terreno Guevara se nos aparece siempre con un talante conciliador, buscando en todo momento la solución más ponderada.

3. *Guevara, historiador. La obra perdida: la crónica de Carlos V.*

El 7 de diciembre de 1526 Guevara era nombrado cronista imperial de Carlos V, con un sueldo anual de 80.000 maravedíes. Sin embargo, todo parece indicar que nuestro autor ya estaba trabajando en la crónica del emperador antes de la fecha de su designación. Desde el principio, Guevara, que siempre poseyó un alto concepto del cargo, se trazó un ambicioso y concienzudo plan de trabajo que demuestra hasta qué punto era consciente de la trascendencia de su tarea.

Replantea aquí el profesor Redondo la polémica en torno a si la labor historiográfica de nuestro autor llegó a materializarse en la confección de una crónica. ¿Existió realmente esa crónica? Guevara nos informa que dedicó no poco tiempo a historiar los hechos del emperador. En contra de lo que opinan algunos críticos, Augustín Redondo piensa (por diferentes argumentos que expone en su libro) que efectivamente dicha crónica llegó a existir. Para consolidar tal suposición,

el profesor Redondo se lanzó a la búsqueda de la crónica de Guevara. Tras seguir diferentes pistas, concluye que no ha podido encontrar el texto específico de Guevara, pero que, dado que Alonso de Santa Cruz y fray Prudencio de Sandoval conocieron y utilizaron la crónica y los papeles de Guevara, en estos autores hay que buscar las huellas de la historia de nuestro autor. Especialmente en Santa Cruz, porque este historiador copia casi literalmente los documentos y fuentes de que se sirve, como se ha demostrado por métodos comparativos de textos. De una pormenorizada confrontación, en busca de fragmentos de inconfundible impronta guevariana, Augustín Redondo deduce que Sandoval no conoció la crónica de Guevara, que pasó probablemente, tras la muerte de nuestro autor, a poder de su hermano, el doctor Fernando de Guevara, y que Sandoval había encontrado en el pueblo de Almenara, donde el doctor tenía posesiones (en tal sentido se expresa el propio Sandoval). Por el contrario, Santa Cruz dispuso de un texto de la crónica guevariana mucho más cuidado y perfecto que el que utilizó Sandoval. Sirviéndose de características de estilo, Augustín Redondo establece un cuadro comparativo de la materia que Sandoval y Santa Cruz tomaron de Guevara, aunque obviamente las conclusiones obtenidas no pueden ser consideradas como definitivas.

Por otra parte, gracias a nuestro autor podemos hoy conocer el *Opus epistolarum* y el *De Orbe Novo,* de Pedro Mártir de Anglería, ya que Guevara, al preparar la edición de estas obras, las salvó, casi con toda seguridad, de un olvido irremisible.

Estudiando los fragmentos de la crónica de Santa Cruz que considera de paternidad guevariana, Augustín Redondo intenta extraer qué concepción de la historia y del oficio de cronista poseía fray Antonio. Para ello se centra, especialmente, en los fragmentos dedicados a las guerras de las Comunidades y a la conversión de los moriscos valencianos y granadinos, episodios que Guevara vivió personalmente. No obstante, en este análisis hay que ser muy precavido, puesto que nos estamos basando en un texto que no es original de Guevara. Dicho análisis demuestra que Guevara sentía la necesidad de ajustarse a la verdad histórica y de abordar con seriedad el estudio de los hechos que nos ha de relatar. Podría argumentarse que, en lo tocante a las Comunidades, Guevara inserta en su obra una serie de cartas imaginarias cruzadas entre las ciudades sublevadas; ahora bien, la recreación de arengas, discursos o cualquer otro tipo de documento «textual» era moneda corriente entre los historiadores del momento y una moda impuesta a imitación de Tito Livio (partiendo de un hecho, cuyo significado era conocido, el historiador recreaba imaginativamente di-

cho acontecimiento, al que adornaba con toda la retórica al uso a fin de dar colorido a la narración). Por lo que respecta a Guevara, es preciso decir que cuando dispone de documentos auténticos los copia casi al pie de la letra; por el contrario, cuando no dispone del documento, pero conoce su existencia, lo inventa, intentando imaginar su previsible contenido. Y no por ello hay que acusar a Guevara de impostor; era lo común en una época en que la historiografía carecía de las normas estrictas y los métodos científicos que en la actualidad posee.

4. *Guevara, obispo de Guadix.*

Entre 1526 y 1529 se resarrolla el período cortesano en el que Guevara va a vivir su época dorada y su ascensión progresiva en la escala social: predicador real, consultor del Santo Oficio, cronista oficial del emperador y, a partir de 1528, autor célebre tras la publicación del *Marco Aurelio*. Como hombre de Iglesia sólo le faltaba acceder a la dignidad episcopal, circunstancia que debió de producirse, según Augustín Redondo, en el primer trimestre de 1529.

Guevara recibe la noticia estando en Valladolid, adonde se había desplazado para preparar la edición de su *Relox de Príncipes*. En su designación para obispo debieron de influir las presiones de sus familiares en la corte y el hecho de que Guevara era un experto en cuestiones moriscas (el obispado de Guadix contaba con numerosos conversos). Sin embargo, parece que el franciscano no recibió la noticia de su designación con demasiado entusiasmo, probablemente porque, existiendo en aquel momento varios obispados vacantes, esperase la concesión de algún otro con mejor dotación económica que el de Guadix, o quizá porque el nombramiento le obligaba a abandonar la corte, por la que tanto apego sentía, y a establecerse en una diócesis alejada y pobre.

La consagración de nuestro obispo debió de llevarse a efectos antes de julio de 1529 y en agosto o septiembre estaba ya, seguramente, en Guadix. Después de analizar la vida y los dos viajes que Guevara efectuó a la corte, Augustín Redondo, tras el estudio detallado de los diferentes pleitos que el obispado traía entre manos, concluye que es totalmente falsa la imagen que se ha venido propalando del Guevara pleiteador puntilloso e inveterado; de los siete pleitos que se instruían durante su mandato, sólo uno de ellos fue suscitado por nuestro obispo, y se canceló rápidamente con una avenencia. También con un acuerdo entre las partes terminaron otros procesos que Guevara había heredado de su antecesor en la sede de Guadix. Estamos lejos, pues, del obispo intrigante y preocupado sólo de los intereses mate-

riales. Por lo demás, estos procesos (que eran comunes en aquella época) se justifican como un intento de fray Antonio por defender su pobre obispado contra las expoliaciones de los grandes prelados o de los nobles; y, además, simpre buscó nuestro autor, en estos casos, la vía de la conciliación y la concordia, apareciendo, pues, como un hombre lleno de sentido común. Por otra parte, hay que añadir a su favor los esfuerzos de Guevara por mejorar la vida religiosa en su diócesis, proporcionando a los nuevos convertidos sacerdotes capaces y preparados, que conocieran la lengua morisca para que pudiesen evangelizar y hacer abandonar sus prácticas religiosas a los musulmanes. No quiere decir todo esto que Guevara fuese la imagen del perfecto obispo, pero sí que fue un pastor consciente que intentó asegurar lo mejor posible la dirección espiritual de sus ovejas y la administración de su diócesis. Sin embargo, su estancia en Guadix fue demasiado corta para dejar una huella profunda de su labor (tanto más cuanto que, desde comienzos de 1535, fray Antonio estuvo fuera de su obispado durante dos años).

Una vez esbozada la imagen de Guevara como pastor de almas, Augustín Redondo caracteriza a nuestro autor como prelado áulico. Las cortes europeas aumentaron por esta época su esplendor y fastuosidad, como consecuencia de la consolidación de la autoridad monárquica y del nacimiento de los Estados nacionales. Por lo que respecta a España, convertida en primera potencia mundial, Carlos V hace manifiesta ostentación de su poderío por medio de una corte cuya magnificencia y solemnidad había sido insuperada hasta el momento. En este ambiente palatino Guevara se sentía muy a su gusto, cosa que deja traslucir varias veces en sus cartas. La vida muelle de la corte se compensaba con el prestigio que proporcionaba el entorno y el trato con nobles y grandes. Los familiares de Guevara debieron de ponerle al corriente de las luchas internas que existían en la corte; por sus antecedentes familiares, el obispo de Guadix tomó partido por el bando flamenco, manteniendo excelentes relaciones con toda clase de personajes importantes que pululaban en torno al monarca. Pero no es menos cierto que nuestro autor era, asimismo, admirado por los cortesanos, que gustaban de las excelentes dotes conversadoras del franciscano. De entre todas sus actividades, las que Guevara apreciaba más eran sus entrevistas personales con el emperador (cuando, por razón de sus cargos, accedía a la cámara regia para departir con Carlos V). En resumidas cuentas, Guevara era un cortesano nato, amante del trato amistoso, de la buena mesa y de la amena conversación (ya se tratasen asuntos graves o intrascendentes). Pero de ello no puede deducirse que nuestro autor fuese un «bufón de alto linaje», como lo bautizó

René Costes y posteriormente lo han repetido diferentes críticos. Todo lo contrario; por lo que conocemos de su obra y de su actividad en la corte, podemos afirmar que el obispo de Guadix fue un hombre digno, respetado y admirado por los cortesanos.

Evoca Augustín Redondo las estancias de la corte en Valencia (1528) y en Avila y Medina del Campo (1531-1532), en que Guevara estuvo presente, analizando hasta qué punto la vida cortesana de estos años ha quedado reflejada en las obras de nuestro autor. En este período Guevara se nos aparece como el hombre contradictorio que siempre fue: adora la corte, se complace en su ambiente y se encuentra a gusto en ella; monje franciscano y obispo, sabe que la vida de la corte es camino de perdición y experimenta, por ello, sincero remordimiento. No obstante, nunca se asemejó Guevara a aquellos prelados mundanos que tanto abundaban en palacio; por el contrario, se ocupó lo mejor que pudo de sus fieles y residió, a pesar de sus viajes a la corte, en su obispado.

El capítulo finaliza con un repaso a los acontecimientos que culminaron con la expedición del emperador a Túnez, para combatir al pirata Barbarroja, el viaje de regreso a través de Italia y el enfrentamiento entre las tropas francesas y españolas por la cuestión del Milanesado. Guevara acompañó a la expedición en su doble condición de cronista oficial y de administrador del hospital de campaña. Con este motivo llegó a Madrid, donde se encontraba la corte, a comienzos de 1535 y tuvo ocasión de conocer, en el viaje expedicionario, Barcelona, el norte de Africa, Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia y, seguramente, Francia. Acaba el capítulo Augustín Redondo con una explicación de las huellas que el periplo imperial dejó en la obra de nuestro autor (especialmente en las *Epístolas familiares* y en el *Arte de marear).*

5. *Guevara, obispo de Mondoñedo.*

En 1536 fray Antonio es nombrado por el emperador para ocupar la silla episcopal de Mondoñedo, probablemente en recompensa por los servicios prestados en la expedición a Túnez. Aunque la designación canónica debió hacerse en los primeros meses de 1537, Guevara no tomó posesión del cargo hasta un año más tarde, permaneciendo todo este tiempo en Valladolid (donde se encontraba la corte), dedicado, en intenso trabajo, a la redacción de múltiples obras: la *Década de Césares,* la *Doctrina de cortesanos* y su continuación, el *Aviso de Privados,* y el *Arte de marear;* probablemente, también, en estos momentos le vino la idea de publicar una colección de sus *Epístolas familiares.*

En febrero de 1538 fray Antonio abandona Valladolid para dirigirse a Mondoñedo, en donde entra el 1 de marzo. Tras estudiar su actuación

en este obispado. Augustin Redondo deduce que, como ocurrió en Guadix, Guevara se nos muestra como un pastor consciente y responsable, preocupado por mejorar la vida religiosa de sus fieles y por recomponer las maltrechas rentas de la diócesis, expoliada por los nobles de la región. En este sentido, encontramos a nuestro autor, recién llegado a su obispado, recorriendo las tierras bajo su mando, en visita personal de reconocimiento y, por otra parte, enfrascado en múltiples pleitos la gran mayoría de ellos heredados de sus antecesores en el puesto. Estas actividades dejan ver la clara conciencia de nuestro autor en atacar las supersticiones y brujerías, tan arraigadas en la región, al tiempo que se fomentaban las buenas prácticas religiosas. Vuelve a presentársenos, por consiguiente, la figura de Guevara como un obispo tolerante y mesurado (imagen que se desprende de las constituciones que Guevara promulgó en 1541 y que estudia Augustin Redondo). El análisis de los pleitos pone también de manifiesto el espíritu de conciliación de que, nuevamente, hace gala el obispo de Mondoñedo; se demuestra así, una vez más, la falsedad del tópico que nos presenta a Guevara como un empedernido litigante (aunque sus obligaciones como pastor de la Iglesia necesariamente le obligaban a defender las rentas de un obispado pobre y mermado en sus ingresos). Por otro lado, entre 1537 y 1539, jugó sin duda fray Antonio un papel de consejero ante Carlos V (tanto más cuanto que estaba en relación directa con Cobos, que tenía en alta estima a su hermano, el doctor Guevara). En las cortes toledanas de 1538-1539 nuestro autor participó no sólo en la conferencia que examinó las peticiones de los moriscos de Granada, sino también, probablemente, en apoyo de la política imperial.

En 1540 quedó vacante una canongía de la colegial de Valladolid. Guevara, por cariño a la ciudad del Pisuerga y por necesidades económicas, aspiró a la obtención del puesto, siendo recusado por no cumplir las condiciones exigidas para ocupar el cargo.

Se cierra el capítulo con la decadencia final de la vida de fray Antonio. Entre sus últimas actuaciones, el franciscano funda una capilla en el convento de su Orden en Valladolid, lugar que habría de servirle de enterramiento. El testamento de Guevara del 7 de enero de 1544 (fundamentalmente en favor de su hermano, el doctor don Fernando), la composición de su obra última (el *Monte Calvario* y su segunda parte, las *Siete Palabras,* que dejó inacabada), su partida para Mondoñedo, donde, en vísperas de su muerte, va a hacer nuevo testamento (lo que habrá de acarrear problemas con la herencia), jalonan los últimos momentos de la vida de nuestro autor a los que Augustin Redondo dedica las últimas páginas de esta parte de su estudio. Fi-

nalmente, la muerte, que le sobreviene en las primeras horas del día 3 de abril de 1545, pone fin a una dilatada vida de inquieta actividad y de labor intelectual.

LA FAMA LITERARIA Y LA INFLUENCIA POLITICA. ESTUDIO PARTICULAR DE DOS OBRAS POLITICO-MORALES: EL «MARCO AURELIO» Y EL «RELOX DE PRINCIPES»

1. *Los antecedentes del «Relox de Príncipes»: El «Libro Aureo de Marco Aurelio».*

El *Marco Aurelio,* que probablemente comenzó a escribir Guevara en Soria en 1518, fue la primera y la más famosa obra de nuestro autor. La historia de este libro va íntimamente ligada a la del *Relox de Príncipes,* ya que la mayor parte del primero quedó integrada en el segundo, provocando la confusión entre los dos textos. Por ello, antes de estudiar el contenido ideológico del *Relox de Príncipes* (el *Marco Aurelio* forma un cuerpo con éste), habría que rehacer la historia de la primera obra de Guevara para dilucidar el problema planteado y comprender el proceso que condujo al autor a pasar de un texto a otro.

En la base del *Marco Aurelio* está toda la tradición medieval de los *Espejos de Príncipes* (ejemplarios para el buen gobierno, que escribían normalmente los religiosos, sobre todo al comienzo de un reinado) y los *Laudes Hispaniae* (que, desde San Isidoro, se concentraban especialmente en exaltar las aportaciones de España al Imperio romano). Hacia 1517-1518 debió de conocer Guevara al inexperto Carlos V, rodeado de una corte de extranjeros y desconociendo el idioma y el carácter del pueblo sobre el que iba a gobernar, lo que probablemente llevó a su conciencia la necesidad de escribir un manual de buen gobierno para uso y provecho del joven monarca. A todo ello debe unirse el interés del humanismo renacentista hacia la Antigüedad, interés que se manifiesta en las numerosas publicaciones, tanto en latín como en romance, sobre historias del viejo Imperio romano (una de ellas, la *Historia Augusta,* publicada por Erasmo en 1518). Pero, ¿por qué eligió Guevara a Marco Aurelio, y no a otro emperador, como personaje central de su obra? Varias razones respaldan esta elección: Marco Aurelio, personalidad casi ignorada hasta el siglo XVI, comienza a ser conocido en su doble vertiente de filósofo y de gobernante (y ya se sabe la atracción que el Renacimiento sintió por los sabios antiguos, con la particularidad de que en este caso se materializaba el ideal platónico del rey-filósofo). Marco Aurelio aparece, pues, como el modelo de soberano para Guevara, quien ve en el protagonista de su libro

una serie de cualidades extraordinariamente atrayentes, como su estoicismo profundamente humano y su comportamiento ejemplar. Además, aunque nacido en Roma, Marco Aurelio era, por su ascendencia, de origen español.

La ficción, estructura y contenido del *Marco Aurelio* van a ocupar la atención de Augustin Redondo en un apartado del capítulo. Partiendo de las escasas fuentes documentales (que le dejaban la vía abierta hacia una reconstrucción imaginaria), fray Antonio recompone la vida del emperador romano y su hipotética correspondencia. Para ello, Guevara confiesa haber encontrado en la biblioteca florentina de Cosme de Médicis un supuesto códice que contenía la historia de Marco Aurelio, escrita por tres de sus mentores, testigos del reinado; y nuestro autor se aplicaba ahora a verter el manuscrito al castellano. Esta fábula, a la que recurre Guevara para dar mayor viso de verosimilitud a su obra, se instala en una tradición de textos inventados a partir de la sugerencia contenida en una fuente (como ocurría en los libros de caballería) y venía reforzada, además, por el recurso retórico de la *captatio benevolentiae* (que el propio Guevara explica en el prólogo, en donde afirma el carácter moral y la finalidad didáctica del libro). Utiliza para ello un fondo de filosofía moral en cuya base está la *Consolación de la filosofía* de Boecio, autor que representa para Guevara el puente de unión entre el estoicismo pagano de Marco Aurelio y el espíritu cristiano de los hombres del siglo XVI.

La estructura textual del *Marco Aurelio* está basada en aquella dualidad tan querida por nuestro autor, cuyos elementos son la biografía, más o menos imaginaria, del emperador romano, por una parte, y las cartas apócrifas de éste último, por otro lado. Augustin Redondo traza, a continuación, el esquema que sigue Guevara en ambas partes de la obra y que venía establecido de antemano por la retórica epidíctica (cuyo objeto es la descripción laudatoria o admonitoria, de un personaje), por lo que respecta a la primera parte, y la retórica epistolar (consolidada desde la Antigüedad y refrendada por toda la tradición medieval de los ejercicios escolásticos de las *Artes dictandi),* por lo que toca a la segunda parte del *Marco Aurelio.* No menos destacable es el hecho de que la obra presenta la figura central desde una perspectiva humana, por lo que Marco Aurelio aparece como un personaje individualizado con una psicología progresivamente construida por Guevara a lo largo del libro, abriendo, de esta manera, un camino inédito hacia el protagonista de la novela moderna.

Quince eran las cartas que, en principio, había proyectado Guevara para la segunda parte de su obra (doce de buena moral y doctrina y tres de escarnio contra las mujeres), cuando en 1524, nuevamente en

la corte y probablemente por presiones de algunos conocidos, cambió sus proyectos, añadiendo tres cartas de amores (que Guevara copia de los procesos de cartas de las novelas sentimentales —en concreto del *Arnalte y Lucenda* de San Pedro—, tan en boga en el mundo cortesano de entonces) y una carta final, dirigida por Marco Aurelio a su amigo y pariente Piramón (en la que vuelve, como colofón, a los temas graves de las doce primeras cartas).

En definitiva, puede decirse que el libro contenía elementos suficientes para convertirse en un éxito editorial, como así fue. Las razones de este éxito podrían resumirse en las tres características fundamentales del *Marco Aurelio:* la finalidad moralizante, el estilo elevado (al gusto de la época) y el contenido ideológico de matiz aristocrático (a tono con el público al que se dirigía la obra).

Los aspectos bibliográficos de diversa índole, en relación con el *Libro Aureo,* ocupan las últimas páginas que Augustin Redondo dedica a esta obra de Guevara. Una vez extendido por la corte el rumor de la existencia del libro, el emperador pidió una copia a su predicador para distraerse en la convalecencia de una reciente enfermedad. Guevara rogó al monarca que no se hiciesen reproducciones del ejemplar manuscrito que le entregaba, pues pensaba que el libro no debía ser publicado en la forma que entonces presentaba. Sin embargo, las copias se multiplicaron en poco tiempo, con la consiguiente acumulación progresiva de errores en los sucesivos traslados. Hasta tal punto se hizo célebre el libro del predicador imperial, que empezaron a surgir plagios y apropiaciones en obras de diferentes autores del momento. Ante tal estado de cosas, Guevara debió de pensar en publicar la obra, como único medio de evitar males mayores, al tiempo que dicha edición serviría como anticipo y preparación al *Relox de Príncipes,* obra que, según toda posibilidad, debía, por lo menos, tener ideada. Así que, en 1527, solicita Guevara el privilegio para estampar su libro. Tres ediciones básicas del *Marco Aurelio,* con sus problemas subsiguientes, estudia Augustin Redondo: la de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1528 (que se publicó subrepticiamente, sin el nombre del autor ni dato alguno que lo identificara; aunque, en 1529, el hijo de este impresor, Juan Cromberger, compró a nuestro autor el privilegio para editar el *Marco Aurelio);* la de Lisboa, s.i., 1528 (de la que no se conserva ningún ejemplar y de la que Augustin Redondo sospecha que pudo hacerse en las propias oficinas de Cromberger en Sevilla, aunque cambiando el colofón), y la de Valencia, s.i., 1528 (cuyo impresor, Juan Joffre, que desvela Augustin Redondo, ha seguido la edición sevillana de 1528). Todas ellas, al parecer, se estamparon sin consentimiento del autor, como asimismo las de Zaragoza (Jorge Coci, 1527) y las de Amberes y

París (1529) que, seguramente, ni llegó a conocer Guevara. Tenemos así un cuadro en la evolución textual del *Marco Aurelio:* 1) La edición sevillana de 1528 y todas las demás que la copian; 2) la edición de Roma, 1531; 3) la impresión de Venecia, 1532; 4) la estampación de Valencia, 1532, y 5) la edición de Amberes, 1550. Estos cinco pasos nos marcan el proceso que siguió el texto del *Marco Aurelio* (que, a su vez, produjo le gestación del *Relox de Principes)* y de cuyo éxito editorial (por lo menos veintiuna ediciones entre 1528 y 1550) no cabe dudar.

2. *El «Relox de Príncipes»: finalidad moral y éxito de la obra.*

Guevara concedía, indudablemente, una enorme trascendencia a sus cargos de predicador y de cronista imperial, hasta el punto de considerar que tales funciones le obligaban a ejercer como consejero ante el monarca. Ello, unido a la tradición medieval de los *Espejos de Príncipes,* nos proporciona la clave de la gestación del *Relox* de fray Antonio de Guevara. De entre los numerosos tratados de educación política para futuros gobernantes, que tanto proliferaron en la Edad Media, destaca, por su influencia sobre Guevara, el *De regimine principum* de Egidio Romano (escrito hacia 1285), que debió de conocer nuestro autor a través de la versión castellana comentada del franciscano fray Juan García de Castrojeriz. El contexto histórico-político (la formación de los nuevos Estados absolutos y los acontecimientos castellanos de la época —guerras de las Comunidades, luchas entre los príncipes cristianos de España y Francia, conquista de América—) entra en conjunción con los elementos de perspectiva personal y de tradición literaria para cuajar en una base que soporta la creación de la obra guevariana.

La estructura y la finalidad de la obra vienen definidas explícitamente por el propio autor en el prólogo del *Relox,* término que, como la obra toda, adquiere una dimensión didáctica. Nos informa Guevara del plan que ordena el *Relox de Príncipes,* que ha dividido en tres libros; en el primero tratará de hasta qué punto es necesario que el príncipe sea buen cristiano, en el segundo de cómo ha de comportarse con su mujer e hijos y en el tercero de cómo ha de gobernarse a sí mismo y regir la república. Confiesa haber proyectado un cuarto libro, en el que habría tratado las relaciones del príncipe con su corte y su casa, pero que no ha llevado a cabo ante la insistencia de sus allegados para que diera a la estampa lo que ya tenía escrito. Sea o no verdad esto último, lo cierto es que dicha noticia provocó posteriormente la aparición de ese cuarto libro, apócrifo, del *Relox.* Tanto la organización tripartita como el contenido de la obra guevariana deben mucho a

la de Egidio Romano y García de Castrojeriz. Entrando ya en cada una de las partes del *Relox*, Guevara ha seguido una técnica dual: reflexiones personales que alternan con *sententiae* o *exempla*, sacadas del *Marco Aurelio* o de diversos autores antiguos. Con la excepción de algunos fragmentos (siete capítulos de la primera parte y nueve cartas de la segunda), nuestro autor insertó la materia del *Marco Aurelio*, aunque retocada y ampliada, a lo largo de los tres libros que componen el *Relox de Príncipes*. De aquí que esta última obra apareciera luego con el título de *El Marco Aurelio con el Relox de Príncipes*, que se presentaba con las tres mismas finalidades que aparecían en el *Libro Aureo:* moralizar con su doctrina, distraer con sus historias y agradar con su alto estilo. Filosofía pagana y enseñanza cristiana van a amalgamarse en el *Relox* para darnos un sentido moralizador que se traduce en innumerables formas expresivas, estudiadas por Augustin Redondo. Todo el pálpito vital de las civilizaciones antiguas, especialmente la romana, van a saltar recreadas en las páginas de la obra guevariana, lo que en gran parte motivó la extraordinaria aceptación del *Relox* entre una sociedad ávida de conocer la Antigüedad.

Un análisis de las fuentes utilizadas por Guevara en el *Relox* va a proporcionarnos cuantiosas y sabrosas consideraciones. Mucho se ha discutido y criticado la pretendida falsa erudición de fray Antonio. Pues bien, su actitud ni es tan extrema ni tan insólita. Un superficial recuento de las fuentes demuestra la preferencia de Guevara por los autores antiguos, aunque también hay citas de escritores contemporáneos; todo ello se encuadra dentro de lo normal en un humanista de la época. El número de citas de autores cristianos es inferior al de los paganos (Guevara, de acuerdo también con cierta corriente humanista, pretende encontrar en las autoridades clásicas determinadas ideas predecesoras del cristianismo). En este sentido, Plutarco se convierte en engarce entre la Antigüedad clásica y el cristianismo, ya que, ante los ojos de los hombres del XVI, el autor latino se presentaba como el moralista por excelencia.

En relación con la autenticidad de la erudición guevariana, se hace necesario traer a colación las *Cartas censorias* del bachiller Pedro de Rúa (en las que se critica duramente la falsedad de las autoridades aducidas por Guevara en sus obras). Pues bien, Augustin Redondo hace ver, tras el estudio de dichas cartas, que existen más que fundados motivos para sospechar que ni las epístolas de Rúa se hicieron llegar a manos de fray Antonio, ni éste, consiguientemente, escribió la contestación que el bachiller publicó junto a sus cartas (una vez muerto ya nuestro autor). Pero hay más; muchas de las críticas contenidas en las tres cartas de Rúa son improcedentes y es, paradójicamente, el

propio Rúa quien comete los errores, lo que queda demostrado con los varios ejemplos que aduce Augustin Redondo. Ello no quiere decir que fray Antonio no se equivocara o inventase en ocasiones. Muchos de los errores de nuestro autor no le son, sin embargo, imputables; se deben a los impresores, a las fuentes que copia o a un criterio poco exigente de la época que le llevaba a citar de momeria, con el consiguiente riesgo de confusión. Por todo ello, antes de censurar a Guevara, es preciso cerciorarse de que sólo nuestro autor es responsable de sus yerros. Muchas de las invenciones propiamente guevarianas se deben a que el franciscano tendía por naturaleza a la amplificación (en lo tocante a las historias y anécdotas) y a que necesitaba apoyarse en autoridades para reforzar la moraleja (por lo que se refiere a los autores desacertados). Sin embargo, no hay que acusar a Guevara por esta capacidad de inventiva, ya que el suyo es sólo un caso dentro de un fenómeno general en aquella época. Por lo demás, el poder de imaginación de Guevara no hay por qué fundamentarlo en criterios científicos, sino morales (puesto que él inventa para reforzar el contenido didáctico de su creación literaria), y en tal sentido hay que juzgarlo.

Concluye el capítulo Augustin Redondo pasando revista a las primeras ediciones del *Relox*, con los consiguientes problemas que cada una de ellas plantea. La edición príncipe vio la luz en Valladolid, en casa de Nicolás Tierri, el 8 de abril de 1529. La segunda edición (Lisboa, Germain Gaillard, 1529) añadía al final aquellos capítulos y cartas del *Libro Aureo* que Guevara no había querido reproducir en el *Relox*. La tercera y cuarta ediciones salieron en Sevilla, por Juan Cromberger (que había comprado el privilegio de impresión), en los años de 1531 y 1532. Hubo, entre tanto, una edición pirata, de la que desconocemos el pie de imprenta verdadero, si bien pretende mostrarse como la genuina *princeps;* el cotejo de ambas demuestra la falsedad de la segunda, aunque el texto de ésta sigue prácticamente a la edición original. Probablemente la estampación fraudulenta salió de los talleres de Tierri, que quiso aprovecharse del éxito de la obra sin exponerse a un enfrentamiento con Cromberger, que poseía ya el privilegio de impresión desde el 28 de julio de 1529. La única edición conocida en los reinos de Aragón es la de Barcelona, Carlos Amorós, 1532. Las traducciones comenzaron tempranamente; particularmente interesantes son las ediciones venecianas de 1543 (traducida por Membrino Roseo da Fabriano) y, sobre todo, de 1562 (en donde aparece por vez primera un cuarto libro apócrifo añadido, estimando Augustin Redondo que puede deberse al conocido traductor castellano en Venecia, Alfonso de Ulloa).

3. *El «Relox de Príncipes»: las ideas políticas de Guevara y su trascendencia.*

Augustin Redondo esboza, en este último capítulo de su estudio, la ideología político-moral contenida en la obra guevariana. Para ello, divide el tema en varios apartados, en el primero de los cuales va a analizar la significación que el Estado y su cabeza dirigente, el rey, tienen para nuestro autor. La estructura social, según Guevara, tiene su origen en el pecado primero del hombre que destruyó el orden natural concebido por Dios. Perdida la pureza original de la Edad de Oro (transunto del bíblico paraíso terrenal), toda clase de males se instalaron en el mundo y la desigualdad se hizo inevitable. Para defenderse de sus enemigos y sobrevivir, los individuos de la comunidad tuvieron que organizarse, cediendo, a modo de pacto social, parte de su libertad y de su soberanía al príncipe, persona encargada de velar por el bien común. Pero, por otro lado, Guevara entiende que todo poder proviene de Dios, quien delega en el rey para que lo ejerza en este mundo. Por consiguiente, el poder político está asentado, para nuestro predicador imperial, sobre una doble autoridad, divina y humana. Frente a oligarquía o democracia, Guevara defiende la institución monárquica como forma ideal de gobierno (porque en el siglo XVI cristalizan las nacionalidades y las monarquías absolutas). Como, asimismo, frente al Papado y al Imperio, defenderá fray Antonio que la soberanía radica en el Estado independiente, aunque reconoce la autoridad espiritual que corresponde a la Igesia y el arbitraje moral que, dentro de la *universitas christiana*, corresponde al Imperio.

Se pasa revista, más adelante, a las cualidades que, según nuestro franciscano, deben adornar al príncipe perfecto, quien, como representante de Dios en el mundo, ha de encaminar su gestión hacia el bien común de la república, no mirar por sus intereses particulares, no caer en el despotismo o la tiranía, respetar las leyes, amar a sus súbditos, preocuparse por su bienestar, comportarse como buen cristiano, mantener la justicia y la paz, ser generoso e incluso magnánimo, guiarse por la razón, la sabiduría y la prudencia, y rodearse de buenos consejeros, sin que, en ningún caso, puedan tomar éstos las decisiones últimas, que corresponden siempre al monarca (Guevara está en contra del régimen de privanza). Entiende fray Antonio que la sociedad es un conjunto orgánico (idea ya tradicional que se refuerza a partir del siglo XIV con el concepto de cuerpo místico del movimiento paulinista de aquel siglo), lo que justifica la estratificación jerárquica de la sociedad: cada orden o estado ocupa un lugar en la escala y desempeña una función dentro de la comunidad (el rey

es la cabeza, el corazón o el alma), con lo que la movilidad social queda prácticamente estancada.

Como era de esperar, Guevara concibe que la sociedad, siguiendo el modelo tradicional, ha de organizarse jerárquicamente en tres estados (oradores, defensores y labradores), cada uno de los cuales tiene sus funciones que cumplir. Este orden social ha sido impuesto por Dios, de donde se deduce que el individuo ha de permanecer siempre sumiso al poder real y respetar el orden establecido, aun cuando el príncipe ejerza el poder tiránica e injustamente. Sin embargo, Guevara, como muchos otros contemporáneos suyos, observa que en la sociedad se están produciendo ciertos cambios, motivados por la presión de la nueva clase burguesa; las pujantes relaciones mercantiles y comerciales dan al dinero un valor inusitado hasta entonces. El enriquecimiento hace que la burguesía, tras el fracaso de las Comunidades, traicione sus propios principios e intente acceder a la clase noble, mediante la compra de tierras y títulos. La nobleza, por su parte, se contagia del burgués afán de lucro, que proporciona lujo y bienestar. En definitiva, Guevara censura estos desplazamientos sociales, no porque considere que la sociedad deba permanecer inamovible y cerrada, sino porque esta situación provoca el incumplimiento de las obligaciones que cada estamento tiene encomendadas y porque fomenta un desmesurado deseo de riqueza y de superación social del individuo que resulta pernicioso para la salud de la comunidad.

En la organización social que Guevara define, la familia y la educación de los hijos ocupan un lugar fundamental. Para conseguir una sociedad estable y sólida es necesario que la célula familiar se desenvuelva lo mejor posible. Por ello, el Renacimiento tendrá en muy alta estima el matrimonio y la labor educativa de la infancia; y esta influencia se deja notar muy claramente en Guevara. Nuestro autor suministra una serie de consejos para la buena marcha del matrimonio, a fin de que la armonía, la paz y el amor reine entre los esposos.

Pero de poco valdría la buena educación de los jóvenes si no encontrase su complemento en el imperio de la justicia y de la paz dentro de la sociedad en que esos jóvenes viven. Sin justicia peligra la existencia de la propia comunidad, ya que su falta provoca revueltas y guerras (fray Antonio tiene en cuenta la experiencia de las Comunidades y de las sublevaciones moriscas). De aquí la importancia de que la justicia se ejecute, primeramente, por el rey (que, como delegado de Dios en este mundo, se convierte en administrador de la verdadera justicia, la de inspiración divina). Guevara determina la serie de cualidades que deben adornar al *rex iustus* y a las personas

en quien delegue (hay en nuestro autor una crítica acerba contra la mala administración de justicia que imperaba en su época); en resumidas cuentas, el cronista imperial reivindica una justicia más humana y honesta. Por lo que a la guerra toca, Guevara, como los humanistas de aquel siglo, se muestra pacifista, rechazando todo tipo de violencia y admitiendo solamente como guerra justa aquella que se lleva a cabo en defensa propia (incluyendo aquí la lucha contra el infiel).

En cuanto a la política imperialista y a las guerras de conquista, Guevara nos ha dejado ampliamente representado (en el *Marco Aurelio* y, especialmente, en el *Relox)* su punto de vista. Más o menos veladamente observamos de forma reiterada la oposición de nuestro autor contra toda forma de imperialismo. El tema aparece con toda su fuerza en el discurso que Mileno, un villano del Danubio, pronuncia en defensa de los germanos (avasallados por la fuerza, como los indios americanos) ante el senado romano (los responsables de la política española), señalando los abusos y crímenes cometidos por los legionarios conquistadores (los españoles). Tras un estudio detenido de los orígenes literarios del episodio y de los puntos doctrinales que contiene (la mayoría en concordancia con otros tratadistas de la época y, sobre todo, con fray Bartolomé de las Casas), así como de las fuentes diversas que pudieron suministrar a Guevara información sobre la situación en que se estaba llevando a cabo la conquista del Nuevo Mundo, Augustin Redondo llega a la conclusión de que nuestro franciscano pensaba que la ocupación de las Indias era manifiestamente injusta, que los bárbaros y salvajes eran los conquistadores y no los conquistados, que se había atentado contra la bondad natural de los indígenas (llevándoles la corrupción y todos los males del mundo «civilizado») y que, como solución (ante la imposibilidad de dar marcha atrás en la historia), era necesario poner coto radical a los desmanes que se estaban cometiendo y dar a los indios, con auténtico espíritu evangélico, un trato de paz, amor y justicia.

Augustín Redondo concluye recapitulando, en síntesis final, las ideas políticas de Guevara, ya expuestas, y la influencia que las mismas pudieron tener en la persona del emperador Carlos V y en los hombres de aquella época.

El libro se cierra con unos apéndices, cuya primera serie la constituyen siete documentos autógrafos de Guevara, que se presentan en doble versión (reproducción facsimilar y transcripción); la segunda serie está compuesta por dos cuadros genealógicos y por documentos diversos relativos a la vida y a la obra de nuestro autor.

Una copiosa relación de fuentes documentales y bibliográficas (que atestiguan cuán arduamente ha trabajado el profesor Redondo), un

útil índice de nombres y la tabla general terminan por redondear este gran estudio, cuyo aparato crítico y erudito nos proporciona una rica y sugerente información complementaria.

Es el de Augustin Redondo un trabajo enormemente esclarecedor, lúcido e inteligente, que intenta (y, a nuestro juicio, lo consigue) rehabilitar la personalidad de Antonio de Guevara y establecer la influencia que tuvo en la España de su tiempo, destruyendo la tópica imagen (mantenida hasta el presente) del franciscano de ideas estrechas y rigor inquisitorial, del obispo obsesionado sólo en aumentar sus rentas, del predicador mediocre y del cronista incapaz que el emperador había apartado rápidamente de su corte, del escritor sin talento, mirando siempre al pasado y trabajando a empujones en su crónica y del hombre que, para hacerse un puesto entre los cortesanos, se había visto obligado a transformarse en un bufón de alto linaje.

La finalidad última del libro viene condensada en las palabras mismas de Augustin Redondo, quien, en sus conclusiones finales, nos dice: «Nous avons tenté de restituer, au contraire, une personnalité riche, aux facettes diverses, celle d'un homme qui, avec une mentalité de *son temps, a vécu* les problèmes et les contradictions de *ce temps,* celle d'un homme qui a joué sur la scène de l'Espagne impériale un rôle actif, aussi bien par la carrière officielle qui a été la sienne que par les oeuvres politicomorales qu'il a écrites, celle, en un mot, d'un acteur et d'un témoin de son époque. Cette perspective nous semble la seule valable pour comprendre fray Antonio et estimer ses écrits à leur juste prix. Et plus que jamais, il nous paraît que Guevara méritait d'être réhabilité» (pág. 697).

ANTONIO CASTRO DIAZ

Miguel del Cid, 24
SEVILLA-2

POEMAS DE VOCATIVOS, QUERELLAS Y OTROS DISCURSOS

(Presentación de Giuseppe Piccoli. Versión de Antonio Parra)

«El ángel y la marioneta: este es el drama.»
Rilke (Elegías dueneses)

LA PALABRA Y LA PAZ

Al doble crepúsculo de la mañana y de la tarde hace referencia gran parte del juego literario: presentimiento de la aurora o advertimiento de la noche, de la muerte, del final. El crepúsculo fascina como momento climático y luminoso del día, por su incerteza y su cambio es algo antes de la vida o después de la vida, de la juventud o de la vejez. Es advertir las pasiones como antes de su tempestuosa carrera o después. Es también la donación de los dioses.

Al amanecer o al anochecer se determina el insurgir del turbamiento del cuerpo o el crecer del turbamiento del alma. El primero compuesto de humores; el segundo abstracto y religioso, y no escapa a la rémora de los temores infantiles debidos a una falsa metafísica: del ogro y del lobo feroz, del monstruo de las siete cabezas o del ladrón que salta por la ventana al claro de luna. En cada uno de los dos casos el crepúsculo es un momento de crisis, de pasaje, de un estado en que no-se-sabe-aún a un estado en el que para el cuerpo o para el alma, se viene a saber.

Por lo tanto, mientras la *melancolía* resurge al anochecer, la angustia pertenece a la aurora, al día, a la luz. La melancolía preludia el momento del amor. Y el amor es tiniebla que recoge las esparcidas formas del día suscitadas por la angustia, por el sol.

El mito del día se podría encuadrar en aquel antiguo de Icaro, el de la noche en el cuento mítico de Tristán e Isolda. Dice Rilke que, en la noche, su alma «se desbordaría toda para apagar las estrellas». La literatura se ha encargado de exhumar y encuadrar la angustia del día y la melancolía de la noche. El occidente es por lo tanto «ocaso, puesta del sol»: aniquilamiento de una tradición bárbara y opulenta en los pálidos vestigios de la especulación. Pero los héroes están muertos, los santos fuera del alcance. Queda el mundo de la corteza, el mundo de la envoltura del cuerpo que es, en efecto, en sus infi-

nitas físicas y metafísicas peripecias, el tema central de la literatura occidental. Así, la melancolía descrita ya por Aristóteles y hecha imagen por Durero, es el distintivo de nuestra literatura. De esta literatura forma parte el escritor véneto Arnaldo Ederle.

De trágica que era en sus escritos de vanguardia (línea Leopardi-Mahler), su visión en los últimos se ha endulzado (al vértice de una línea positiva, risueña, existe para Ederle la línea Ariosto-Rossini). La melancolía queda. Domesticidad, familiaridad de la noche. Mas también melancolía y pasión, toda véneta, de la familia.

En Ederle escritor, hay una fijación en los términos de la familia como grupos de personas en conflicto entre ellos. Una fijación literaria. El poeta de frente y de perfil, solo, arrancado del contexto, como aparece contra el fondo de un cielo blanco en la pintura que le hizo por los años sesenta su paisano Silvano Girardello, es tal vez el aislamiento perseguido desde tiempo, en vano: un aislamiento que se parece a quel del pícaro o del gaitero que toca en soledad sus notas, en medio de un jardín en invierno. En esta línea de la dulzura rebrota el cuerpo como oferta, el sentido del cuerpo como conocimiento, fuera de cualquier censura. No es que la melancolía decaiga, sino que el cuerpo y la corporeidad campean. Por otra parte, la sensualidad, ¿no es quizá el dolor? Es el mundo de quien busca sensaciones auténticas: el brotar de una flor en primavera, la gracia de un rostro, la luz en una estrella. Ederle, que viene de la vanguardia, mientras en las composiciones del 65 *Las piedras pilosas bien observadas* (bordadas sobre Goethe-Eliot) arañaba y hería el cuerpo ideal, emblemático; aquí, hace reaparecer la corporeidad con todos los sentidos dispuestos a una contrastada visión positiva. Allí, en la vanguardia, el dionisíaco (el golfo místico de Wagner), aquí el apolíneo (el actor en escena, en la música teatral o en el drama).

De aquella poesía que recuperaba el Homúnculus de Goethe para resolver al hombre en probeta en la poesía del arte descompuesta e irracional, cuya racionalidad está sostenida por la cultura; de aquella poesía como «nave de los locos» o nave de la muerte de la poesía, hasta estos vocativos recientes (con un homenaje el primero y más desesperado Zanzotto en su «Vocativo»), a las Querellas y los Fragmentos, Ederle ha descubierto de nuevo la lírica como persona y, si queremos, como «dedicatoria» (frecuente la forma epistolar), como nota al margen en un cuaderno que llena al despertarse en una habitación.

Ederle, en suma, hace de cada una de sus poesías una narración vertical. Una narración con un contexto de «tú» y «yo», de ofrenda del discurso y de espera. ¿Espera de qué cosa? Seguramente de

una respuesta que venga del «trono» de la persona a la que ha preguntado. Esta persona, sea su hijo, sea una mujer amada, está puesta, en efecto, siempre por encima del trovador. Esta espera de respuesta inspira la ofrenda del discurso, sea corpóreo o psicológico, en un estado de nervios al descubierto que anuncia una resolución musical. Apolínea. Melancólica.

Entre la vocación visual, de duración existencial, y la ironía que contracanta de manera humorística (sentido del contrario y del contraste) las actitudes, se coloca así este plano, apolíneo y melancólico sentimiento de la vida. O, como ya hemos sugerido, sentimiento de la carne. Es la oposición de Rilke entre el ángel (la inspiración) y la marioneta (el hombre, la ironía sobre la palabra; allí donde una vez estaba la vanguardia crítica que afloraba, el Homúnculus). De esta lucha nace el contraste entre «frase» culta, cadencia elegida, y sentimiento de cada día. La poesía, como la prosa narrativa de Ederle, es tanto más rica de sentimiento cuanto menos «redundante» de imágenes:

El reposo era algo esperado
con el aliento contenido como cuando
se espera descubrir el regalo.

Y el humorismo, que descubre el colorete donde se creía estaba la juventud, que planifica el éxtasis por lo bello, que recompone la pasión de lo verdadero, mostrando el contracanto negativo, aparece más acentuado en las «Querellas» y en los «Epígrafes» donde el poeta, asumiendo a tono del texto el lamento no ya «ceremonioso», como en los «Vocativos», o en la invención despiadada contra los sucesos de la vida, o, antiguamente la fatalidad incumbente, reconoce en sí mismo aquel destino de criatura en un mundo de papel como única verdad en el viaje: viaje de palabras, de sentimientos lacerados por haber sido escritos y transcritos. Donde las abluciones contra la infelicidad son vanas, porque ésta cae sorda entre folio y folio, entre tinta y tinta, entre el escritorio y el árbol.

Esta infelicidad nace de haber metido el pie en el charco, en el haber caído de rodillas de frente a un evento y a su «mal»; en el haber reconocido en el «Marzo lluvioso» una penuria de vida que roza lo vulgar, de frente al cual el poeta queda desconcertado e impaciente. Lo salva de estos diarios abismos que son de una en una las «Querellas» (acusa, pero también lamenta) o los «Epígrafes» (epigrama pero también recíprocos arañazos entre la mano derecha y la izquierda) el culto obsesivo de la música, sea tonal o atonal (como en «¡Este Marzo! ...»), el culto a veces descubierto del estilo.

Pero el estilo, ¿no es supervivencia? Supervivencia del hombre. El libro se pone también como volumen ideal del mundo, antes y después de la lucha, antes y después de la derrota de la marioneta por parte del angel. El estilo como supervivencia, como refugio, como caverna. El estilo como auténtica conquista de un mito: el mito del estilo, precisamente. Mito del escritor moderno, desde Flaubert a hoy. Ederle juega en el plano del mito del estilo, el papel y su destino de escritor: excavándose dentro un puerto de palabras hacia la paz.

GIUSEPPE PICCOLI

Verona, noviembre 1979

Arnaldo Ederle nació en Verona el 12 de septiembre de 1936. Paralelamente a los estudios primarios, siguió cursos de teoría de la música, armonía y piano.

Se doctoró en Lengua y Literatura extranjeras con una tesis sobre Laurence Sterne. Ha enseñado Fonología de las Lenguas Romances en el Departamento de Lingüística de la Universidad de Padua en Verona. Actualmente enseña Lengua Inglesa en la Escuela de Segunda Enseñanza.

Es Premio Nacional de Poesía «Arco D'oro». Venecia, 1978.

Desde 1972 alterna su actividad poética con la narrativa.

PUBLICACIONES:

Le pietre pelose ben osservate (Las piedras pilosas bien observadas), Verona, 1965, Edit. Ferrari; *Canti Flamenchi* (Cantes Flamencos), Verona, 1974, Vita Veronese, cuaderno núm. 1; *Tre poesie per i giovani* (Tres poesías para los jóvenes), carpeta poético-gráfica en colaboración con E. Chicano, Verona, 1978, Edit. Gibralfaro; *13 Racconti* (13 Narraciones), Verona, Diario «Il Nuovo Adige».

LECTURAS Y CONFERENCIAS:

Lectura poética en la Biblioteca Cívica de Verona, 1965. Presentación de *Canti Flamenchi* en la Universidad de Padua-Verona, 1976.

TRABAJOS INEDITOS:

Vocativi, querelle e altri discorsi (Vocativos, querellas y otros discursos). *Anna e altri racconti* (Ana y otros cuentos). *Cronache con affetto* (Crónicas con afecto).

ESCUCHO A MAHLER

Escucho Mahler
la quinta
Adagetto:
no sé en qué pienso.
Tengo la ventana abierta
delante de mi movida
por un viento débil gris:
no sé decir en qué pienso.
Hojas largas temblando
se pliegan en su dirección
dentro de su aliento.

Ahora veo a mi hijo
muy raramente,
crece siempre, mas lo veo
siempre, tenemos una relación
normal debo decir,
ahora es mejor que antes.

Quizás de verdad.

DE FRENTE AL TUYO

Justo detrás de los cristales
del jardincillo y de la malla
delgada y verde, justo
detrás del tenso límite
de mi soledad
te espero pasar cien veces.
Y sé aún antes de aguardar
que soy yo, como es justo,
que debo estar al otro lado de tu malla
frente a tu jardín
para ver cómo juegas con tu destino.

inalcanzable.

UN DIA DE SU PRIMAVERA

Qué difícil es quedarse
en el vivo limbo de los viejos
aún tan jóvenes de comprender
el olor y la lengua de sus hijos.

Se busca su amistad
cambiando la nuestra, pero el trueque
ya no es conveniente, y ellos
lo presienten en el pasado regalo,
acomodado y bien confeccionado
como para una razonable vanguardia.

No sólo fingen escuchar,
los ojos en los ojos
y una velada sonrisa en las mejillas pelosas,
a veces llegan a ceder
un día de su primavera
por un puñado de aburridas plegarias.

CUANDO SE VE EL PUEBLO

Este, éste es el momento:
cuando se ve el pueblo
de luz a luz, de ventana
a ventana, y se conoce la gente
pensando:
Allí estará alguien
que, sentado, lee una página
o que, de pie, moviéndose lentamente,
plancha, o sentado, cose o bebe
el café de las seis.
Este es el momento:
cuando miras para ver si llueve
en la luz de las farolas,
en los focos de los coches que desembocan
en la recta desde la curva,
y te miro, y veo el cansancio
del día hacerse arruga

en torno a tus labios
que no tienen más ganas de sonreír
y están listos al silencio
después del último adiós
dado en la primera línea de mi tren.

Abano, octubre 76

CARTA

Llegará una tarde en que las luces
serán luces de otro pueblo
como aquella que encendí para iluminar
Abano, sagrada y familiar.

El reposo era algo esperado
con el aliento contenido como cuando
se espera descubrir el regalo.
Tú girabas bajo el resplandor de las lámparas
colgadas en la calle,
en los cerros comenzaban a fundirse
verdes claros y oscuros
sobre la llanura eugánea.

Mas colocar y hacer nomenclatura
es un mínimo exorcismo, cuando
no hay ya casa ni ventana ni terraza
ni guijarro desmenuzado por las ruedas
de un coche blanco que llega finalmente
a encontrar al fugitivo refugiado,
a pedir lo ya concedido (tan fácil,
demasiado, y no obstante así era) pero tú
no te sentías cerro ni casa ni ventana
ni coche que llega a los guijarros.
Tú querías ser solamente
todo lo que esto no era.
Mas no polemicemos una enésima vez,
de sobra sabes que cada cual va por su camino,
y no sirven el aviso ni la evidencia.

Era siempre el ocaso
cuando yo empezaba los últimos
diez y siete kilómetros de desbordada languidez
(ellos buscan el polisigno, yo el sentido único,
y es tan difícil clavarlo
en una palabra) después dos veces el puente,
luego el pueblo.
Cierto verano te encontré
tomando el último sol en la terraza.
No sabías que venía a tu casa,
estabas leyendo a Fromm.
En la clara escalera el color
exhibía su novedad
hasta lo alto donde estaba el tiesto con el oleandro.

No recuerdo tu cara,
recuerdo el ansia en el abrazo, el oscuro
negarte al saludo con los ojos, vehemencia
de reunir los cabos desatados
de tu hilo de Ariadna.
Minuto por minuto, despacio, aparecía
la evocada quietud de tu mano
cauta al señalar, una vez más en torno a mis espaldas,
el dulce encantamiento de la memoria.
El trecho de nuestra ausencia
volvías a reunir con aquel gesto:
tanteabas la figura dejada en espera
bajo los pórticos de los agricultores
de aquel autobús oxidado, largo, eterno,
veloz en la gran curva tanto
que para ver otra vez
la casa sin nombre, yo vacilaba
perdido ya el equilibrio imaginado
desde la cocina hacia la sombra oscura
de los cerros en la noche.

Ser da derecho al amor, no al tener:
tú eras todo esto, yo lo poseía.
Quiere decir que te he amado a contramano.
Mas concédeme al menos la inocencia
de mi cándido creer,
en la máxima relación,

también con algo de comercio artesanal,
patética malicia que vuelve astuto
al muchacho junto al hombre,
el hombre entre los hombres.
Tú eras, yo poseía:
¿de verdad es condición irreversible?

Quedan los cerros.
No me importa Fromm,
¡conservo lo que tuve!
la más hermosa estación de mi campo
apagada en la noche,
en las primeras luces de las casas,
en las farolas dispersas que puntean
el tibio crepúsculo.

ENTRE

En medio como aguja
de balanza parcial, si queremos,
estamos, mi generación,
(no Pasolini, Pavese, Vittorini
no Machado & Co.)
(mucho menos que todo esto
a tal punto
que no sé cuánto vale
el vocativo)

Entre una mujer que debe
decidirse a desechar
de una buena y dolorosa vez
su ajuar de novia
(que por lo menos lo consuma, después de todo)
y un viaje a Turquía
en auto-stop
con veinte mil liras en los bolsillos
y una flauta dulce. Tocará:
¡himno a la alegría!

¿CUANTO ME FALTA?

Y en cambio

Miro una estufa ardiente
y escucho trasoñado
el gran milagro
del tac
de su termostato.

¿Cuánto me falta
para decir soy un hombre
que ha comprendido algo
y ha vuelto a escribirlo
en su síntaxis
más exacta
para que no nos traicione
la apariencia?
(¿al menos la apariencia?)

EL PEOR TIEMPO

El peor tiempo. ¡Este Marzo!
no es larga su lluviosidad
sino aguda, irregular.
Aquí el gris es más oscuro
que la oscuridad de mis cerros,
el horizonte no te da esperanza.
Llega la vista a un centenar
de metros, la distancia
de los últimos tejados bajos y limpios
por una lluvia densa y violenta
y sin reposo.
Yo podría no pensar y repensar.
Aunque ahora me parezca apagado
el primer deseo
que es hermoso en cualquier poesía
aun en la más dolorosa,
insisto en escrutar esta calle

que se refleja y brilla
en las poses más preocupadas:
de mujeres malamente envejecidas
de muchachos sin sonrisa, de hombres
golpeados en su propia ingenuidad:

avanzan por la calle bañada
empapados y sin esperanza,
sobre las espaldas
el peso de inútiles puños
en los bolsillos rotos.
Tantos cabellos como pámpanos torcidos
una multitud
de cabellos empapados,
y los zapatos gastados caminan
solos, lentamente.
Se desdobla el cuerpo en la luz
incolora del asfalto mojado,
caminan mirándose
cada uno sus propios ojos, otro
no ven delante.
No ven otros mil brazos
abandonados y débilmente
oscilantes en un caminar de autómatas
que parecen personas
de una ciudad cualquiera,
que ya no están en la cocina
por la tarde a las ocho,
que no toman una taza
de café después de trabajar,
que no corren antes
que el tendero cierre
la cena del barrio.
Hay aún en esa gente
alguna señal
de vivas debilidades
en el desenredar rubios cabellos
arreglados por un buen peluquero
gastando un poco más,
en el constatar con dolor el daño
irremediable
de toda esa maldita lluvia.

LA MEDIDA

Me he preguntado siempre
en estos años que monto
palabras sobre esquemas personales, más o menos
—dado que en estos años
aunque si no así
de cerca como hoy
la muerte relativa,
ésa como una larga enfermedad
contagiosa e incurable,
la epidemia de muerte, la amarilla
y la blanca y aquella negra,
me ha caído casi sobre los pies
y no sin algún ruido
que me haya desvelado la presencia
angustiante y nauseabunda
y repelente y odiosamente asquerosa—
Me he preguntado siempre —sin ni siquiera
conseguir sacar de la pregunta
una araña de respuesta, una nada
de este agujero que en el tiempo
me traspasa el cuerpo y el alma
como un carso sin bandera—
Me he preguntado siempre cuál es
el índice justo para apuntar
certero contra los asesinos
porque no sé, y no lo he sabido nunca
con serena claridad,
cuál es la mano que posee
este dedo justo
del cual pueda controlar la medida y el color
para ver si el mío se le parece.

Me han dicho que unas manos así
es difícil, muy difícil encontrarlas:
en los bolsillos o puestas en jarras
o sobre frentes espaciosas
o rascando pensamientos y reflexiones,
posadas sobre los volantes de las autopistas
o sobre los brazos de las butacas
de extrañas habitaciones grandes

o frotando los ojos cansados
por el argénteo brillo
del primer pie sobre la luna,
se encuentran solamente
manos muy blancas, consagradas
y el color de sus dedos
va del rosa al rojo.
Me han dicho:
para medir tu índice
busca entre la hierba, en los campos
de tierras agrietadas, busca
en el pez que sigue muriendo
dentro del río
dentro del humo, son muchos
no te puedes equivocar,
van de este a oeste sur y norte,
escarba la tierra, mete
tus dedos entre los terrones,
hunde el brazo en las ciénagas
en el empedrado de las plazas
y en el asfalto.
Como tubérculos
estrecharán sin fatiga
millones de índices
y tendrán todos la medida que buscas.

CONOCER

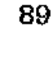
A T. S. Eliot

Bajo forma de poemas antiguos
¿quién nos prohíbe en el fondo ser delicados?
si la vara de plata
no calienta ya férvidas imaginaciones,
si unos pasos ligeros
en el diáfano jardín
a nadie calman sino, por el contrario,
trastornan;
el estudio de Faber & Faber Limited,
sus ventanas cerradas con limpias cortinas

las fotos las recuerdo reposadas y en su lugar
sobre las paredes lisas
la tranquilizante butaca detrás del escritorio
medio cubierto de libros, y bien
todo esto nos resulta confortable
nos da una pacata nostalgia de nosotros mismos
nos puede aún indicar claramente
cuál es la calle que hemos perdido
en tantos años de tedio desorganizado,
y los laberintos de deseos inexactos, las carreras
hacia inútiles o muy efímeros paisajes
nos permite evitar o rehusar in extremis.
Y aún
este es un discurso que no da
exacta cuenta
de lo que nos agita delicadamente,
no es ésta la sensación que vive
a pesar del repetido tedio.
Quisiéramos devanar el presente
mas no tenemos tiempo para empezar,
ya está todo en el pasado,
y quisiéramos ver y reconocer
lo que nos gusta del presente:
conocer el sentarse ante una mesilla iluminada
conocer la toma de la pluma entre los dedos
conocer las filas negras de las palabras
conocer la puerta que se abre hacia el silencio y se cierra en él
conocer la pausa entre pensar y pensar
conocer el apoyarse en el brazo de la butaca
para escribir más cómodamente
conocer los mordiscos improvisados del descontento
semiadormecido hasta este momento
conocer la inutilidad de todo esto por aquellos
que viven a nuestro lado
conocer el envilecimiento que se apaga
después de estos últimos conocimientos enumerados
conocer que no se puede
conocer la esperanza en el presente.

ARNALDO EDERLE

Vía G. Bravo, 33
VERONA (Italia)





ABELARDO CASTILLO, NARRADOR TESTIGO (1)

Los narradores argentinos de la década del sesenta (2) asumen una consciente representatividad histórica revelada no sólo en la recurrencia a los temas nacionales del pasado inmediato que aparece en sus obras, sino también en la acusada conciencia con que elaboran dichos temas. Por esa razón, y no por el carácter más o menos realista de su producción (3), pueden ser llamados narradores-testigos. Intensificado su interés por el creciente revisionismo que caracterizó a los años del posperonismo, los escritores aluden a hechos de más o menos reciente acaecimiento o refunden los que la generación anterior había elaborado con un criterio a-histórico, casi mítico, nacional. Estos jóvenes, que por su edad no podían recordar la experiencia peronista como vivencia personal, alcanzaron la madurez y comenzaron a publicar en momentos en que el país reinicia un angustiado examen de sus encrucijadas históricas e ideológicas, a la luz de los fracasos de los sucesivos gobiernos civiles y militares que asumen la dirección del país en esos años. Los narradores producen en este momento una literatura que corresponde, en su particu-

---

(1) Para ver una síntesis de este período, consultar Angela Delleplane: «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana* 34 (1968), pp. 237-82, y Martin Stabb: «Argentine Letters and the Peronato: An Overview», *Journal of Inter-American Studies and World Affairs* 13 (1971), pp. 434-55, y David William Foster: «Adolfo Prieto: Profile of a Parricidal Literary Critic», partes I y II, *Latin American Research Review*, vol. XIII (1978), páginas 124-145, y Luis Gregorich: «La generación del 55: los narradores», *La historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, 1968), pp. 1249-1272.

(2) María Angélica Bosco y Haydée Jofré Barroso: *Antología consultada del cuento argentino* (Buenos Aires, 1971); en la introducción, «Consideraciones sobre la narrativa argentina actual», anota: «El escritor joven no inventa historias: se limita a contar lo que ve o lo que las circunstancias le permiten deducir... No es un hacedor de historias para el mañana, sino un contador de historias para el presente» (p. 8).

(3) Abelardo Castillo nació en San Pedro en 1935. Ha escrito especialmente relatos y obras dramáticas, y ha ejercido la crítica desde las páginas de *El Escarabajo de Oro*, que fundó y dirigió. Sus obras son: *El otro Judas* (Buenos Aires, 1961), *Las otras puertas* (Buenos Aires, 1961), que obtuvo el premio «Casa de las Américas»; *Israfel* (Buenos Aires, 1964), drama que obtuvo un premio en París de la UNESCO y otro en Polonia; *Cuentos crueles* (Buenos Aires, 1966), texto usado en este trabajo bajo la sigla *CC*; *La casa de ceniza* (Buenos Aires, 1967), breve novela, y *Tres dramas* (Buenos Aires, 1968), que utilizamos en el texto con la sigla *TD*, y *Las panteras del templo* (Buenos Aires, 1976), que anotamos con *PT*. Ha publicado un cuento, «El cruce del Aqueronte», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 285, marzo 1974.

lar especificidad, a esta acuciada conciencia de sentirse partes de un *continuum* que, aunque severamente analizado y criticado, no se escamotea. Su labor literaria consiste entonces en hacerse cargo de ese pasado literario e histórico particular, corregir sus desvíos y omisiones y reubicarlo sobre coordenadas ideológicas nuevas. Uno de los narradores de este grupo es Abelardo Castillo (4).

En el teatro y los cuentos de este autor aparece con insistencia la figura del traidor como hombre de fe, como ideólogo muy lúcido, en contraste con el hombre leal, que no tiene convicciones y acata la autoridad del momento. La traición se convierte así en un acto positivo, a menudo realizado en pos de ideales humanos muy amplios y desinteresados, frente a la venalidad y oportunismo de las autoridades constituidas. El traidor de las ficciones de Castillo nunca actúa por ganar dinero, ni poder, ni por mantener o alterar su *status* personal. No es, en este sentido, el clásico hipócrita, sino un hombre muy lúcido que aspira a su propia regeneración por medio de un cambio total de sistema. La clásica soledad del traidor tampoco lo acosa, su ideología requiere la conversión y adhesión de los otros. No es un agente único, sino un verdadero líder o antilíder. La subversión que el traidor provoca no es entonces un acto de conveniencia, sino ideológico, y siempre se realiza en un contexto social amplio, mostrando, como consecuencia, la desvalorización total de la autoridad a quien está dirigida. Castillo interpreta así el subtexto (5) de la historia y de los actos humanos más o menos típicos, en momentos en que, para el autor, las premisas dadas —la autoridad— se desvalorizan.

Casi todos los traidores de estas obras revelan una extraordinaria fe en la literalidad de los mensajes de cualquier tipo que sean, y restituyen así al verbo su calidad original de acto vivo, denegando de hecho la creciente relatividad de las promesas y los pactos (6). Para los traidores, significativamente, la palabra no ha sido traicionada; pero la acción la ha subvertido. Se trata entonces de restituir con la acción misma su sentido original.

---

(4) En «Posfacio y apunte para una escena final», *TD,* Castillo anota a propósito de la base escritural de Judas Iscariote: «He respetado la narración bíblica, pues, como si se tratara de un hecho histórico irrefutable, sólo me reservé la más absoluta libertad de interpretar el "subtexto"» (p. 138).

(5) Oscar Masotta anota en su lúcido estudio sobre Arlt: *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Buenos Aires, 1965), la calidad oral de la traición (p. 65). También Georges Bataille, en *La Littérature et le Mal* (París, 1969), anota la curiosa asociación entre traición, o el mal, en este caso, y la poesía. Paul Ricoeur destaca en *The Symbolism of Evil* (Boston, 1979) la calidad pecaminosa que adquiere la ruptura del pacto inicial, en este caso con Dios.

(6) *TD.* Castillo deja constancia de sus fuentes históricas y literarias en el posfacio (pp. 137-141).

Así, en *El otro Judas* (7) el protagonista cree en un Dios que será rey de los hombres, no en un Mesías de origen y fin celestiales. Quiere, como César Vallejo, un Dios humano, porque ha entendido el mensaje divino literalmente, así es que clama por un liberador de carne y hueso, a un Dios que es sordo y mudo, que, como el de Vallejo, es inhumano (8). Judas es aquí el único de los discípulos de Cristo que no necesita milagros —vale decir hechos sobrehumanos— para respaldar su fe. El mero hecho de la existencia del amor entre los hombres es para él prueba de la existencia de un Dios (9). Su traición está vista así como un acto de amor humano, de fe en la literalidad de la palabra, no como un hecho monstruoso. Judas ha tratado de convencer a sus condiscípulos, que han sido más incrédulos en asuntos humanos, y más crédulos en asuntos milagrosos. Castillo también destaca el hecho histórico de que Judas dona los treinta dineros recibidos para comprar un camposanto para extraños peregrinos y no para beneficio personal.

En *Sobre las piedras de Jericó*, la traidora es Rajab, la prostituta, quien entrega la ciudad al invasor como ella se ha entregado a los hombres. Toda la obra gira en torno a esta metáfora: Jericó —como la ramera—, asediada por enemigos interiores y aislada por el sitio de los hebreos. La pobremente disfrazada vulnerabilidad de la muralla corresponde a la debilidad real de las autoridades: un rey y un sacerdote venales, que sólo pueden contemplar su propia decadencia y derrumbe.

La prostituta asediada por los hombres y rechazada por la sociedad a la que éstos pertenecen, juzga al rey traidor de su pueblo, de modo que al revelar el secreto de la débil muralla, la mujer traiciona a quien juzga falso conductor de su pueblo (10). En escenas casi paralelas, que tienen lugar en el campamento hebreo y dentro de Jericó, vemos la confrontación de los hebreos —un pueblo con fe en su des-

---

(7) César Vallejo, *Los Heraldos Negros* (Lima, 1918):

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios.
Pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: ¡el Dios es él! (p. 122).

(8) *Judas.*—Aquí abajo, en la tierra, quería Judas el mundo. Y ese mundo parecía próximo en el tiempo. Y era distinto del que conocieron Abraham, Jacob o Moisés. Un reino sin esclavos ni míseros, un reino donde la libertad de los hombres no dependiera del César extranjero que infama y ensangrienta la patria de tus padres. Un reino de paz.

Juan.—El reino de Dios, Judas.

Judas.—El reino de los hombres, Juan (*TD,* p. 109).

(9) *Rajab.*—No eres sensato. Confundes rey y pueblo. Traicionar a uno no significa, necesariamente, traicionar al otro. Casi diría que no lo significa en absoluto (*TD,* pp. 37-38).

(10) En una breve introducción, Castillo anota: «El juicio es, pues, una especie de Juicio Final puramente humano, sin excusas para nadie, sin Dios» (*TD,* p. 9).

tino— y otro que no es más que polvo o brillo, según las luces que lo alumbran. Como en el caso de Judas, se trasmutan aquí los papeles: Rajab, la prostituta traidora se convierte en juez de su pueblo (11), al que apostrofa:

> ¡Oh, ciudad corrompida y maldita! De veras te dijo Jericó que los Reyes del Desierto cruzarán las aguas del Jordán. Pasarán sobre los muros como el viento de Dios, y anegarán cada piedra con sangre de tus hijos... ¡En legión cruzarán, y la muralla se les abrirá, como una ramera, y la tumbarán quebrantando las piedras a su paso...! *(TD,* p. 19.)

En *A partir de las siete* se revela la traición al gran hombre con los pies de barro, por parte de su mujer, quien había creído en él. Este acto, mediatizado por el adulterio, se lleva a cabo implicando a los jóvenes alumnos —los delfines—, a quienes el gran maestro también ha engañado. Queda así cancelada la doble cuenta de fe destruida por el falso ídolo.

En las tres obras existe un pacto inicial que el traidor considera ahora roto por *el otro:* ha habido palabras vanas o promesas incumplidas. Ontológicamente entonces, el acto de traición es una forma de restituir la unidad esencial del pacto primordial. Los personajes se definen en razón de este pacto, gracias al cual *son.* Por eso la traición no es en estos casos un acto de debilidad o de venganza, sino un intento de reafirmar la autenticidad del yo, en relación con el otro, y con un cuerpo social al que se quiere salvar. De aquí que el traidor tenga que restaurar la literalidad del *logos,* su prístina e inequívoca valencia, para volver a un estado de gracia ontológica y social en la cual prima la fe en la relación mutuamente declarada y aceptada, que ha sido momentáneamente violada. La traición debe hacerse entonces por medios similares a los usados en el acuerdo inicial: la palabra; y por un proceso rigurosamente restitutivo para rehacer ese bien inicial perdido. Por eso Judas —administrador del Colegio Apostólico— no necesita traicionar por dinero. En cuanto se siente ajeno a Jesús puede aceptar dinero por su traición, hecha por motivos meramente ideológicos, y utilizar el pago de sangre para comprar el lugar de eterno reposo de otros marginados como él (12).

---

(11) Castillo no se hace eco del juicio de San Juan sobre la presunta avaricia de Judas. Este se defiende así en la obra: «... ¡Nunca lo vendí! (a Jesús). ¿No comprendes, imbécil, que treinta monedas no son el precio de un hombre? ¿No comprendes que Judas nunca las necesitó, puesto que tenía a su disposición la bolsa de los Doce?» *(TD,* p. 127). Se refiere a su posición de administrador de los fondos del colegio apostólico. Judas dona el dinero a los sacerdotes para un camposanto que por ello se llama «campo de sangre», dedicado a lugar de enterramiento de extranjeros peregrinos.

(12) En este sentido, este encuentro es antihegeliano, y difiere totalmente del sentido de traición en Arit —véase *Masotta,* op. cit.— en cuanto tiene una raíz social de retorno al grupo, no de evasión ni aislamiento.

Rajab, por otra parte, traiciona por admiración a la fe y castidad del enemigo; valores que ella y su pueblo han perdido. Desde esta carencia, ella trata de recobrarlos. Pues cuando el espía enemigo rechaza su cuerpo, le restituye con su negación la castidad. El enviado restaura la fe humana de Rajab, revirtiendo el acto del capitán de Jericó que la había violado cuando adolescente. La madre de Rajab, en su locura, se ha «fijado» en el estado de la hija anterior a este atropello. La irreal visión materna de una Rajab-niña está actualizada luego por la decisión de Rajab-mujer, por la que ésta virtualmente recobra su pureza, permitiéndole entonces —después de la traición— ser juez de su pueblo.

Por otra parte, la esposa desengañada traiciona al marido con su infidelidad, usando, precisamente, a los incautos delfines, víctimas también ellos del ídolo inauténtico con quien ella se casó. No traiciona sólo con su sexualidad, sino robándole la admiración y adhesión de los que, como ella, creyeron en su falso mensaje.

También en estos casos la traición es un acto individual y ético contra una autoridad que aparentemente tiene las pautas de la moralidad, y de hecho la viola y conforma a sus necesidades. El traidor quiere así universalizar dichas pautas, distribuir el poder y la responsabilidad equitativamente entre los miembros del pacto original. No se nos escapa que el transgresor que reniega de la literalidad del acuerdo está ubicado siempre en una posición de poder o relativa autoridad con respecto al traidor. Este, por su parte, no es un ser fatalmente marginado, quiere relacionarse con aquellos hombres que, como él, tienen fe en las palabras y en los compromisos, y está dispuesto, como Rajab, a destruir la sociedad en que se inscribe para comenzar a reconstruirla con hombres hechos a su medida. En este sentido, la traición la vemos aquí como un verdadero encuentro del hombre con el hombre, no a la inversa (13).

En los cuentos de Castillo reaparece la figura del traidor en situaciones diferentes, pero con atributos similares. En *Negro Ortega* (14), el protagonista es una especie de aprendiz de Cristo trompeador, cuya inspiración ha sido el viejo Ruiz, antiguo boxeador ya fallecido. Ambos parecen coincidir con la idea que el boxeo es una forma de entrenarse para ir al cielo. El pelear, como el amor en Judas, parece ser el requisito humano, la penitencia necesaria para alcanzar la beatitud, y el Negro Ortega quiere, con su lucha final —para

(13) *CC*, pp. 9-20.

(14) Estos sucesos y los que ficcionaliza en *El cruce* tienen un fuerte ingrediente autobiográfico, ya que Castillo hacía ese año la conscripción en Olavarría, donde tuvieron lugar estos hechos. El cuento mencionado está dedicado a la clase del «35 y a un compañero muerto en dicho conflicto».

la que se ha vendido y en la que, a la postre, pelea limpiamente—, restañar el honor y la fe del fallecido Ruiz. Pues Ortega ha hecho un pacto venal, social en este caso, aprobado por la costumbre, con el inescrupuloso *manager* de *box*, pero tiene un pacto tácito con el viejo Ruiz. En la mente de Ortega ya se perfila la ingenua asociación de Morescu, el *manager*, con el diablo, mientras que ese Ruiz que citaba la Biblia es la alternativa:

> El rumano Morescu, pensó Ortega, debe parecerse al diablo. Y el viejo, ¿a quién? *(CC.,* p. 11.)

Ortega, influido por el recuerdo del viejo boxeador, hace suya la simbología de Ruiz, la literaliza y actualiza en su última pelea: se ve en manos de un sacerdote inescrupuloso: el *referee,* quien ... «levanta con lentitud sacerdotal el brazo...» (p. 10). Hay también en este cuento una sutil identificación de clase entre el Negro Ortega y Ruiz. El último prefigura el final de Ortega en su temor a la inminente indigencia, a la enfermedad y al asilo que le esperan; Ortega, por su parte, en la última y decisiva pelea, acosado ya por «las puntadas en la nuca», que serán su final, recuerda:

> ...todos los días y todas las noches de la vida, cada hora de vigilia y cada sueño, los gestos, todo, las palabras olvidadas y las que no se atrevió a pronunciar, las siestas de gomera al cuello corriendo descalzo por la orilla del río, el primer cajón de lustrar y su primera negrita azul tumbada sobre el pasto. Todo. Los cinco pesos de su primera pelea y los diez mil ahora del rumano... *(CC.,* pp. 18-19.)

En un cuento en el que aparecen todos los detalles realistas de las incidencias del boxeo, incluso la pelea «arreglada» y el miedo; el Negro Ortega se convierte, hasta en la forma en que se desploma, en un improbable Cristo del *ring:*

> ...dio un giro lento, en el vacío; le pareció que se había quedado solo en mitad del universo. Cayó de espaldas, con los brazos abiertos *(CC.,* p. 20).

En *Los muertos de Piedra Negra* Castillo narra el hecho histórico del 9 de junio de 1956 (15). La contrarrevolución de la guarnición y su fracaso final frente a las fuerzas antiperonistas. El comienzo del cuento es una síntesis de los hechos escuetos, narrados en forma casi periodística, pero el resto se ocupa del drama de los

---

(15) Jorge Luis Borges: «El hombre de la esquina rosada», en *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires, 1962), pp. 95-107.

hermanos Iglesias, peronistas de convicción, y su conato de contrarrevolución y muerte fnal. Ellos luchan por ideologías, como lo hiciera su hermano en Puente Avellaneda en 1955, y luego su padre, después de la caída de Perón, en el mismo año. Los hermanos deben traicionar —alzarse— para permanecer fieles a su líder y a su grupo. Vestidos de verde oliva y alpargatas —su ropa corrobora su identificación de clase—, se nos aclara que *no* son soldados, sino obreros de las canteras, que creen con fe ciega en el mensaje «Perón vuelve», que ellos mismos han pintado en un paredón. Así, dicen: «... no había necesidad de saber leer para escribirlo: como el nombre de uno». El cuento revela la fe puesta en el líder por toda una clase, ejemplificada a través de los sucesivos sacrificios de los hombres de la casa. Esta fe contrasta con el oportunismo y la intelectualización de los militares de carrera, representados aquí por el general Lagos, insurgente también, que piensa: «... Restituir el honor de la Nación exige, de sus hombres, ciertas decisiones...».

En *Réquiem para Marcial Palma* y *Hombre fuerte* vemos la misma lectura del subtexto de la historia en dos versiones del mito del héroe. El primer relato es una total reversión de *El hombre de la esquina rosada de Borges* (16): se establece la rivalidad, hay una mujer de por medio. Pero a Marcial, el protagonista, lo mata la historia. Porque precisamente Castillo historifica el mito del coraje a la Borges, lo inscribe y llena de circunstancia actual: el duelo no tiene lugar en una esquina ni en un almacén pampeano, sino en el delta, en lo que ahora es un recreo municipal. Si bien el suceso original tiene lugar en la «época de la arpillera», ahora en el mismo lugar hay un cartel de propaganda de gaseosa con niños de tipo norteamericano, y la música del tango y la ranchera ha sido reemplazada por los ecos de una tarantela. Las sutiles referencias a la dominación cultural aparecen también en el protagonista. Marcial, el temido *yaguareté* de los ojos de tigre, se ha hecho guapo en los tiempos del palenque, de la ginebra y del cuchillo, pero es derrotado por un paisano cajetilla con cierto aire cómico, quien cancela con su presencia un pasado criollo irremediablemente anacrónico. Para liquidarlo definitivamente, Castillo hace retornar a un viejo narrador a la Vuelta de Obligado (17), donde se forjó su coraje en lucha desigual. Hace que el cajetilla no se afinque en el almacén de sus hazañas, sino que lo abandone, y deja envejecer a Valeria, otrora la prenda de Mar-

---

(16) Se refiere a la confrontación de las fuerzas de Juan Manuel de Rosas y la escuadra franco-inglesa en el Río de la Plata en 1840, hecho erigido en símbolo de la defensa de la nacionalidad y reevaluado como tal durante la década de los sesenta.

(17) Jean Franco: «La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana», *Punto de Vista* núm. 1, marzo 1978, pp. 3-6.

cial, para que pueda recordar los incidentes pasados. Este relato no actualiza el culto al coraje, sino que lo cancela definitivamente al declarar su no vigencia: ya no hay guapos, ni bailarines de tango, ni «prenda» que llevarse. La caducidad actual del mito se reafirma al querer Valeria irse con el vencedor —como galardón humano— y al rechazarla éste con el siguiente juicio:

> No, vos no te quedás con el más hombre; vos te quedás con el que gana... *(CC.,* p. 26.)

Castillo evoca aquí, como en otros cuentos, la situación original de una narración anterior y ajena, fácilmente reconocible. Esta es corregida, situada en un espacio histórico y social preciso y se subvierte el sentido —o la intención— mitificadora original. No hay guapos aquí, quizá nunca los hubo, más que en el deseo de algún autor de dignificar con el coraje lo que no era más que una pelea gratuita de matones alcoholizados, productos de una sociedad que adolecía de fisuras de violencia. Pues el culto al coraje del guapo es una vindicación del matón orillero, aquel que no viene a la ciudad —la civilización—, sino que establece su periplo de hegemonía en la periferia —en el subdesarrollo—, donde su propia barbarie es un atributo valioso por necesario.

Castillo ejecuta aquí una autocrítica de la tradición literaria nacional. Como dice el cuento, al guapo lo mata la historia —y el autor, que tan hábilmente las usa, para deconstruir el mito— al parodiar el duelo criollo. No se trata de abandonar la forma de la narración original, sino de retomarla, reemplazando al héroe por un paisano cajetilla, «grotesco, pero mucho menos cómico ahora, ... veinte hombres, ... veinte maneras de ser muerto, lo miraban...» [51]. Como lo observa bien Jean Franco (18), Castillo considera al guapo un personaje «sin destino» y cancela la presunta vigencia eterna y universal de la literatura que lo erige en arquetipo nacional. La referencia a la vuelta de Obligado que hace el viejo narrador, es otra forma de cancelar mitos del pasado, al referirse el narrador con orgullo anacrónico a la confrontación de las fuerzas rosistas con la escuadra anglo-francesa en el Río de la Plata en 1840. Aquí se mitifica, a distancia, la presunta defensa de la nacionalidad por parte del Restaurador. Doble reconstrucción revisionista: literaria e histórica que paralela actitudes críticas de la generación a la que Castillo pertenece.

Hombre fuerte nos da una reversión del culto al coraje, también actualizado. Se trata aquí de la trayectoria del Carancho Arán, que

---

(18) Roberto Arlt: «Judas Iscariote», en *El juguete rabioso* (Buenos Aires, 1973), pp. 99-135.

de payucano abusado se convierte en Comisario Arán, en gratuito Bachiller y, finalmente, en Doctor Arana. Caudillo electoral, ha ascendido bajo la protección de otro «doctor». Arana manda asesinar al nicoleño, otro presunto arribista, quien, traicionando a su clase desposeída, se ofrece para servirle como otrora hiciera él con su protector. Hay aquí una sucesión de dos traiciones: la de Arana a su grupo y la del nicoleño después. El traidor inicial —Arana— reconoce en su presunto aliado —el nicoleño— la debilidad que le dio el poder que ahora detenta. Al mandarlo asesinar, el hombre fuerte rectifica, sacrificando a su víctica, su propia falencia.

Porque en este cuento, como en algunos relatos de Robert Arlt, especialmente «Judas Iscariote» (19), aparece la necesidad del personaje de traicionar a la propia clase, de subvertirla. Arana ha aprendido los recursos represivos de la clase en la cual se ha insertado (20). Mediante la traición, y el abuso de un miembro del *lumpen,* Arana revela la violencia necesaria en ese «escalar» tan exitoso en el que se ha destacado, y pone al descubierto, al elegir una víctima más débil, los mecanismos de violencia con que se maneja la política local. Arana es —como los otros traidores y como numerosos personajes de Arlt— traidor y juez al mismo tiempo, renunciando a su específica condición de ex proletario, y enjuiciando, por otra parte, con su abierta agresión, la inmoralidad del grupo al que se ha unido.

En el relato *Pava* se presenta el caso de una sirvienta huérfana, hija de alcohólicos, mentalmente lerda, un «animalito de Dios», como la describe el piadoso cura al encomendársela a la señora Alinson, recordándole que, al recogerla, hará una obra cristiana. Este pacto entre cura y señora encubre la conveniencia de obtener los servicios poco menos que gratuitos de una criada por quienes justifican la explotación disfrazándola de cristianismo piadoso. La señora mantiene una actitud más o menos recta, dentro siempre de las especiales reglas de conducta que le ha suministrado el cura y la ética de su clase. Pero sus hijos rompen el pacto como resultado del prejuicio del padre, que les hace oír: la Pava es hija de alcohólicos, por consiguiente lo será también. Los niños comienzan a emborracharla, y en ese estado la niña tiene los ensueños más hermosos, verdaderas visiones, de «criatura de Dios». Rehúsa matar a los pavos para Navidad, pues esos animales son literalmente sus hermanos, a juzgar por el mote que le han dado. Hay un obvio contraste entre los niños Alinson, rubios y hermosos, y sus sentimientos crueles, según apa-

---

(19) Diana Guerrero: *Robert Arlt, el habitante solitario* (Buenos Aires, 1973), pp. 99-135.

(20) Horacio Quiroga: «La gallina degollada», *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Lima, 1960), pp. 46-53.

recen en los ensueños maravillosos de la fea Pava para destruir la belleza de las flores y pájaros que los animan. Hay en el cuento numerosas referencias clasistas: la Pava no sólo es fea y torpe, sino analfabeta, cosa incomprensible y cómica para los niños de la casa. Pero la tonta tiene una aliada en Eusebia, la otra criada, que amenaza a los abusivos con hacer comida a base de niños malos, en el horno. Finalmente, la Pava toma literalmente las palabras de Eusebia, su protectora y aliada, y acatando la orden de la señora, hace una comida fácil, siguiendo la receta de Eusebia: cocinando a base de niños malos... El violento e inesperado final es la respuesta a la crueldad que ha recibido siempre con mansedumbre, como animalito de Dios... Así, la Pava destruye a los dañinos que emponzoñaron sus sueños de flores y mariposas azules, defendiendo la única belleza que ha conocido.

Hay en esta narración varias coincidencias con el cuento de Horacio Quiroga «La gallina degollada»: la presencia de la idiotez mental y del horror representado en el sorpresivo ritual de un sacrificio final. Pero mientras en el relato de Quiroga no hay confrontación de clases, y la idiotez de los niños se atribuye a una degeneración biológica hereditaria, en el cuento de Castillo se contrastan la ignorancia y retraso, la orfandad física y síquica de la criada, a la crueldad de los amos. Incluso la presunta susceptibilidad hereditaria a la bebida de la protagonista queda cancelada por la forzada borrachera que le inducen los niños. El mundo infantil, que no se sustrae a las dolencias del mundo adulto, está corrompido por la crueldad y el abuso. En sus actos, tanto los niños Alinson como la Pava actualizan el lenguaje metafórico de los mayores. Así, lo que en Quiroga era determinismo biológico, es aquí resultado de un largo proceso de interacción de grupos sociales. Anotemos también que Castillo, siempre fiel al mundo de la literatura, trae ecos, en su inesperado y atroz final, de otros cuentos infantiles; *Hansel y Gretel* en especial, en los cuales el cruel desenlace justifica precisamente la restauración de la justicia y la destrucción de los malos. La Pava hace otro tanto con los niños Alinson para proteger sus efímeros ensueños de mariposas y flores, ya que en el mundo de este relato, moderno cuento de hadas, al fin, la belleza, sucedánea de la justicia, no le será vedada.

En los cuentos de Castillo (21) la traición se revela como acto de fe en dos planos: el ideológico o filosófico y también el estético. El autor deliberadamente incluye ecos de escritores de otras pro-

---

(21) Castillo ha dedicado un cuento, «El volvedor», a Cortázar. En éste retoma el tópico del doble que asume el destino de otro hombre, tema recurrente en Cortázar. Otro cuento, «Noche para el negro Griffiths», alude a *El perseguidor*, también de Cortázar.

mociones —Quiroga, Borges y también Cortázar (22)— en sus relatos. Se ubica así en una tradición que reconoce suya, pero trata de circunstanciarla en el contexto histórico argentino. Literariamente, esto implica una conciencia del agotamiento de ciertos mitos consagrados y un intento de revalidar la circunstancia y el pasado argentino desde premisas nuevas, a menudo totalmente opuestas a las hasta ahora vigentes. Castillo nace en 1935, crece durante el auge del peronismo y está bajo bandera durante los golpes que eventualmente derrocaron a Perón. Sin tratar de establecer relaciones causales, no es sorprendente que el escritor, como los de su promoción, haya elegido una actitud revisionista con respecto a las viejas lealtades. De dicho enfoque, traidor y héroe se insertan en posiciones trastocadas. No nos encontramos aquí con dos aspectos de la misma realidad; vale decir traidor o héroe según la lealtad del lector. En las obras de Castillo la ambigüedad borgiana ha sido totalmente eliminada en favor de la figura de un humanísimo traidor que aún tiene fe —mal-puesta a veces— en otros hombres.

Los mundos que iluminan las ficciones de Castillo son crueles, sus cuentos así se autodefinen (23), y tienen un eco de historia ya sabida, no de fábula inventada. El autor se convierte así en narrador testigo y cómplice de un mundo injusto. En tales coordinadas, traicionar es salvar o redimir al hombre para la historia, y la figura de Judas se agiganta a expensas de las de los discípulos creyentes y aquiescentes, hasta convertirse, como todos sus hermanos de ficción y realidad, en un Cristo combativo y sufriente, que aspira a estar sentado a la diestra de todos los hombres en este su reino.

En las obras ya comentadas prevalece una postura combativa en los personajes. Los relatos postulan nuevas aperturas o formas de alianzas porque hay fe en la perfectabilidad social, aunque se conoce el costo de alcanzarla. Si bien los que dirigen, o los que sustentan el poder, están corrompidos, se concibe otra forma de relación más equitativa y auténtica. Por eso el final de los cuentos cancela una fase de las relaciones para anunciar otra, corrigiendo un pasado para proyectar un futuro perfectible. El hombre es actor, sujeto de la historia que toma en sus manos, al igual que su destino, siempre revocable. No hay rechazo tampoco de un pasado, sino dialéctica entre ese pasado y el presente, que informa los hechos claramente orienta-

(22) No sólo así se titula un volumen, *Cuentos crueles*, sino que ese sentido adquiere la producción de su generación, como lo anotan Bosco y Joffré Barroso, *op. cit.*: «... si el resultado es cruel, erótico, egoísta, la razón habrá que buscarla en un mundo igualmente escandaloso, malvado y obsceno. A él (al escritor) por lo menos así le impresiona, porque, fundamentalmente, *es un mundo injusto*», p. 8.

(23) Este cuento aparece en la antología de Bosco y Joffré Barroso e incluido en su última obra, *Las panteras y el templo*.

dos hacia el porvenir. El uso del pasado literario es igualmente fructífero, en cuanto Castillo se declara heredero de una tradición que merece, como el resto de las acciones humanas, ser revitalizada y puesta al día. El autor a menudo lee históricamente a sus predecesores, y en sus cuentos revierte o altera los valores de relatos anteriores. Al poner los temas que fueran universales en un contexto nacional, los centra y enriquece así nuestra comprensión de la función del autor como testigo. No otra cosa hace en «Noche para el negro Griffiths» (24), relato en el que revierte el significado de *El perseguidor* (25), de Cortázar. Castillo emplaza su historia en un medio argentino, lo desintelectualiza, en cuanto se trata de un músico mediocre y de un comentarista poco inspirado. Pero precisamente por eso, ni Griffiths ni su amigo hacen metafísica, sino que concitan el poder vindicador del *jazz* aquí y ahora, en un boliche argentino, y allá, en las noches desfogadas de Nueva Orleáns. El personaje de Castillo no puede crear agujeros de tiempo —como el Johnny de Cortázar—, pero sí puede llenar los vacíos de la memoria en el cafetín de Barracas, con opulentos desfiles de músicos y muchachas que marchaban por Basin Street en 1917 desafiando órdenes de desalojo. Estos personajes, al contrario de los de Cortázar, conjuran hechos históricos, persecuciones y confrontaciones de las que no están exentas la alegría, el amor ni sus desafueros. Es por eso, por su capacidad para encarar fantasmas del pasado, actualizándolos en un Barracas pobretón y alicaído, que el negro Griffiths, a pesar de su precario equipo musical adquiere grandeza. Advertimos en este relato una vez más que Castillo llama la atención a una circunstancia especial de su tiempo y su país en su calidad de escritor, o sea como ente actuante histórico nacional.

En el último libro del autor, *Las panteras y el templo*, a más de diez años de distancia de la obra anterior, notamos que sobrevive la preocupación por la función del escribir (26), pero que el ámbito de

(24) En carta a la autora, Castillo anota: «... algunos críticos argentinos creyeron ver cómodamente "influencia" de Cortázar en un texto que fundamentalmente es lo opuesto. Creo, por otra parte, que Cortázar no tuvo tiempo de influir en mi narrativa. Cuando comenzaron a conocerse los cuentos de él en la Argentina, yo ya había escrito *Las otras puertas*, *Israfel*, *El otro Judas*, e incluso la anécdota de «Griffiths» es anterior a la aparición de *Las armas secretas;* justamente se me ocurrió darle ese sentido al cuento al leer *El perseguidor* y lo rehice con ese fin». Debo aclaraciones sobre la elaboración de este cuento *vis à vis* el de Cortázar, a la gentileza del autor.

(25) En el prólogo a este libro, Castillo acusa a sus colegas de Premura y desaliño en el publicar. En una entrevista en *Clarín* del 31 de mayo de 1977, el autor elige como modelos a Tolstoy y a Mann por su rigurosa autocrítica.

(26) Este texto enfoca la idea del asesinato ingenioso en forma opuesta a la que emplea Borges en «La muerte y la brújula», pues se trata en Castillo de una ejecución original, que se convierte al final, por pistas falsas, en un asesinato vulgar. En Borges las teorías son brillantes, mientras que la realidad no lo es.

acción del escritor se ha circunscripto notablemente en varios sentidos. Castillo nos presenta ahora una serie de relatos finamente elaborados y refundiciones de su propia obra. Nuevas ficciones, en las que la misma temática que apareciera en libros anteriores se resuelve aquí en conflictos privados, en secretos dramas subjetivos, en los cuales la liberación será la verdad que destruye, que, al revés de su obra previa, cierra opciones, cancela futuros. Todo se ha relativizado en este libro, donde desaparece la confianza en «el otro», donde los mundos imaginarios se vuelven contra el creador para destruirlo o convertirlo en promotor del caos.

En el relato «La pequeña hacha de los indios», el marido oculta a la joven esposa su esterilidad, y cuando ésta le anuncia jubilosamente que van a tener un hijo, él planea su venganza. A un encubrimiento sigue otro. Ambos protagonistas han sido desplazados por dos máscaras: el marido fecundo y la mujer leal. Incapaz de aceptar tan monstruosa mediatización, él opta por la venganza: un asesinato casi ritual. Se trata de un traición —o un engaño, por lo menos— descubierta gracias a otro acto de la misma naturaleza. Porque en estos relatos ya casi no aparece la verdad como posible restauradora de pactos sociales. Son precisamente los hechos falaces, o los errores, los que pueden llevar a la verdad. Y hasta el crimen dostoyevskiano se convierte en un burdo asesinato por interés, *post facto*, ya que a la víctima la había nombrado el agresor —sin que éste lo supiera— su único heredero (27). Observemos que los mundos imaginativos de Castillo se han agostado sensiblemente en este libro. Que no sólo ha desaparecido de ellos la confianza en la acción histórica humana de tipo correctivo o justificativo al menos, sino que el hombre NO TIENE ya futuro, y que su único acto redentor es el de contaminar a los otros, destruir en ellos esa fe que él ya no tiene y considera ilusoria. En este libro tan pesimista (28), el escritor corrobora la actitud de gran parte de su generación. Al no sentirse parte de un proceso histórico que incide directamente en su vida, no es hacedor, sino destructor. Se ve enfermo, condenado, débil, y se compara a lo que era. El libro abunda, al nivel del texto, en estructuras binarias, en desdoblamientos, en una distancia entre lo que fui y lo que soy, mientras los personajes corroboran lo que no pudieron ser. En esta coyuntura, estas criaturas de ficción asu-

---

(27) En la entrevista citada dice Castillo: «El seudoproblema es creer que el escritor debe dar necesariamente un mensaje optimista del mundo. En general, qué le vamos a hacer, es al revés.»

(28) Trae esto ecos de Arlt, cuyo protagonista en «Escritor fracasado», *El jorobadito* (Buenos Aires, 1958), piensa: «Detestaba la felicidad de los simples y los ingenuos, y simultáneamente buscaba su compañía, como si ellos, únicamente ellos, pudieran restañar esa profunda úlcera de mi desprecio...», p. 33.

men responsabilidad por lo no hecho, por el fracaso, y centran en sí la culpa de esto. Ya no esparan a Godot, y tratan con su conducta de convencer al «otro» de la inutilidad y del tedio de tal espera. Porque los personajes ya no respetan ni mantienen las precarias alianzas que realizan. Se trata de desengañar, de infundir el rechazo de aquellos que con su amor, su ternura o su deseo, puedan querer unírsenos o hacernos responsables de su efecto. El protagonista quiere, en última instancia, permanecer y lograr que el otro también permanezca asocial y disponible. Es precisamente ese sector sagrado privado el que debe quedar destruido una vez que las grandes alianzas ya han fracasado totalmente. Ese tono desperanzado duplica la situación de la clase intelectual dirigente argentina a comienzos de esta década. Sin recurrir a instancias típicas, y manteniéndose consecuente con sus obsesiones, el autor se historiza una vez más en este volumen y metaforiza su propio inevitable retrotraimiento y el de su grupo. Castillo revela así, como muchos de los escritores de su época, una energía crecientemente centrípeta. Las lides que ya no pueden darse en público se retraen al ámbito personal (29), reduciéndose casi exclusivamente a una lucha de sexos. Confrontaciones penosas e inútiles que revelan la inadecuación general de los personajes a su circunstancia y su imposibilidad por alterarla.

Los personajes de Castillo han perdido fe en el poder liberador de la verdad, que se convierte en una ilusión más, pues no hay código de conducta ni justicia a la que se pueda apelar. El autor, traidor y juez, como sus personajes, destruye a los suyos, a aquellos que quizá puedan hacer por momentos creer que hay un orden, no mera contingencia en el universo que nos forjamos. Mundo éste carente de mitos eternos, donde la certeza de la inutilidad humana —social en este sentido— no acalla la *hubris* insatisfecha de los hombres, al relativizarlos dentro de un círculo de repetidos fracasos. Pero nos queda la obra, páginas de increíble profundidad y resonancias, en las que el autor, paradójicamente, da cuenta de su fracaso, y con este testimonio reafirma, a pesar de su creciente nihilismo, el valor del proyecto asumido (30).

MARTA MORELLO-FROSCH

University of California
SANTA CRUZ

---

(29) Esta circunscripción de confrontaciones de lo político a lo sexual aparece también en otros escritores de esta época, notablemente en obras de David Viñas como *Hombres a caballo* y *Los dueños de la tierra* (Buenos Aires, 1962).

(30) En la entrevista citada, Castillo declara: «... Arlt o Sábato dan al mundo una respuesta feroz o trágica, y justamente de ese modo están "enseñando" que la vida tiene que ser otra cosa.»

SOBRE DOS CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE

INTRODUCCION

Tiene Poe dos relatos —*The masque of the Red Death* y *King Pest*— tan disímiles entre sí que bien podría un lector inadvertido dudar que ambos fuesen producto de una misma pluma. Lo son, sin embargo, lo que no extrañará al familiarizado con la complicada y proteica personalidad de su autor. En Poe se dan rasgos y caracteres cuya existencia dentro de un mismo ser podría parecer, no ya extraño, sino incongruente.

Fue, sin duda, persona preocupada por la ciencia y los adelantos de la técnica. De ahí su genuino interés, manifiesto en cuando menos dos de sus narraciones —*The unparalleled adventure of one Hans Pfaall* y *The balloon hoax*— en la navegación aerostática inventada por los hermanos Montgolfier. Lo mismo puede decirse de otros aspectos de la ciencia de su tiempo, particularmente de la exploración de las tierras polares por la vía marítima y las potencialidades del hipnotismo —mesmerismo lo llamaba él— o magnetismo animal según lo bautizó el propio Mesmer.

Con lo anterior hace juego su extraordinaria capacidad analítica que encarnó literariamente en Monsieur C. Auguste Dupin, el protagonista de sus tres relatos de misterio —*The purloined letter, The murders in the Rue Morgue* y *The mystery of Marie Rogêt*— y prototipo de otros personajes detectivescos mejor conocidos en nuestros días como Sherlock Holmes, H. Poirot, Nero Wolfe, Ellery Queen y Philo Vance.

Hay, además, el humorista en Poe; el cultivador de un humor que oscila entre un refinado y elegante juego intelectual que ni provoca ni busca la carcajada, sino más bien la sonrisa satisfecha del entendido, hasta otro tipo no tan exquisito de humorismo, pero no menos efectivo, que puede rozar, sin entregarse, a lo goliardesco. Algún entronque puede haber entre este último género de humor, un tanto caricaturesco en ocasiones, y otro aspecto de ese variado mosaico integrado que es Poe: su inclinación hacia situaciones y personajes

extravagantes y absurdos, como habrá ocasión de ver en *El Rey Peste*. Pero no es en esta faceta, ni tampoco en las anteriormente señaladas, en las que por lo general se piensa con relación al arte y a la personalidad de Edgar Allan Poe.

Toda gran figura parece fatalmente condenada a irse estereotipando ante los ojos del gran público. Poe no solamente no ha sido excepción, sino que constituye ejemplo preciso de cómo un talento proteico, así como la obra multifacética que lo refleja, pueden irse estrechando hasta mostrar sólo una fase de su producción total. Bien que se reconozca que esa fase no es ciertamente la menos valiosa, y pase que se la llegue a creer la más valiosa, pero debe recordarse y reconocerse que no es la única ni tampoco la única valiosa dentro de la obra global de Poe.

Francia tuvo mucho que ver en delinear, propagar y fijar la imagen de Poe que ha tendido a prevalecer hasta el presente. Baudelaire, para quien su lectura fue una revelación, encontró en el genial americano un maestro que en prosa fascinante y versos admirables era capaz de producir el escalofrío del misterio terrorífico, el equívoco encanto de la belleza moribunda, el morboso hechizo de las personalidades neuróticas y la atenazadora angustia de la voluntad claudicante. Su asombro lo llevó a traducirlo y a celebrar y proclamar la maestría de su traducido. No cayó en suelo inhóspito su mensaje y los decadentistas franceses hicieron suyo al nuevo maestro y aceptaron su influencia. Las palabras consagrantes de Baudelaire y la huella obvia de Poe que ya se dejaba sentir en las obras de otros autores como, por ejemplo, en las *Historias lúgubres* y los *Cuentos crueles* del Conde Augusto Matías Villiers de l'Isle-Adam contribuyeron a reforzar su prestigio en el mundo literario al mismo tiempo que se le asociaba más y más con las tendencias y gustos característicos de la escuela decadentista.

Posiblemente haya sido —aparte del espaldarazo de Baudelaire— el extraño libro *A rebours,* de Jorris Karl Huysmans, el factor que haya contribuido más a remachar el magisterio de Edgar Allan Poe y también a que para todo efecto se le reconociese el «título altísimo y envidiable de príncipe de todos los buenos decadentes», aunque todavía faltasen unos cuantos años para que Emilio Cecchi se lo otorgase. La novela *A rebours,* especie de manual del decadente perfecto, fue un *best seller* en su tiempo a pesar de que hoy día, como suele ocurrir en estos casos, muy pocos la recuerden y muchos la desconozcan en absoluto.

Los dos relatos en torno a los cuales giran estas notas se prestan admirablemente para ver sobre textos del propio Poe cómo amplía

su capacidad para lograr personajes, situaciones y enfoques de la más divergente naturaleza, cada cosa expresada en su estilo conveniente. Y todo tan genuino que resulta erróneo e injusto pensar de él exclusivamente como príncipe de los decadentistas.

LA MASCARADA DE LA MUERTE ROJA

La mascarada de la Muerte Roja es la más «típica» de las dos obras. Es un cuento de terror escrito en ese tan personal estilo de Poe en el que un vocabulario *ad hoc* sabiamente utilizado y un magistral empleo de gradaciones y matices, casi inadvertidos de sutiles, van insensiblemente incorporando al lector en la narración y en su realidad fantasmagórica hasta dejarlo inerme frente al terror que se adivina y avanza inexorablemente.

El protagonista, como en tantos otros cuentos del mismo autor, es un aristócrata. Se trata de un príncipe reinante que es duque y se llama Próspero, como el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, sin que esta coincidencia implique ulterior relación entre ambos. En todo el relato no aparece ni un solo personaje plebeyo. Meramente se menciona que el pueblo que el Príncipe Próspero gobernaba venía muriendo bajo el azote de una extraña peste que mataba a sus víctimas en término de treinta minutos con agudos dolores y profusas hemorragias.

La mitad de ese pueblo había ya muerto cuando el Príncipe convocó, de entre las damas y caballeros de su Corte, mil amigos *«hale and light-hearted»* (sanos y despreocupados), para que se recluyesen con él en una abadía de vastas proporciones y curiosa traza, construida al gusto «excéntrico, aunque augusto» del propio Príncipe. Las puertas de la abadía, que eran de hierro, fueron soldadas a fuego y martillo de modo que nadie pudiese salir ni nadie entrar, particularmente la Muerte Roja.

La abadía fue generosamente aprovisionada de todo lo necesario para convertirla en un enclave de salud, arte, belleza y placer en el seno de aquel país al que la Muerte Roja seguía diezmando implacablemente. Pasados los primeros cinco o seis meses de estar en la abadía, el Príncipe decidió celebrar una mascarada de inusitada magnificencia. Personalmente dirigió su organización y dispuso los disfraces en los que, siguiendo su inclinación y gusto, mezcló mucho de lo bello y brillante con cosas extrañas y fantasías delirantes como los locos imaginan, sin dejar de añadir no poco de lo repelente. Mas en el esplendoroso baile de trajes no hubo figura más imponente ni aterrorizadora que la de aquel ser alto y magro, sangriento de rostro

y ropaje, que transitando entre las parejas de valsantes sembraba desconfianza y espanto en quienes lo veían. No era un humano que hubiese incurrido en la torpeza y mal gusto de recordar con su disfraz al Príncipe y sus alegres invitados el horror que los había llevado a recluirse en la abadía. Era el horror en sí, la Muerte Roja, ante cuya presencia murieron todos, el Príncipe, que osó hacerle frente, el primero. Por lo que el relato pudo terminar con la siguiente oración: Y la Oscuridad y la Descomposición y la Muerte Roja ejercieron ilimitado dominio sobre todo.

La mayoría de los lectores —el que esto escribe entre ellos— se inclinarán a pensar que este relato es una alegoría y que el sentido de esa alegoría es claro y fácil de formular: todos los hombres somos prójimos y la muerte es nuestro común denominador; cada hombre es responsable del bienestar y seguridad de los demás, sobre todo los príncipes, quienes vienen obligados a ser custodios y protectores de la felicidad de sus súbditos. El corolario sería que vivir en contravención de los anteriores principios justifica y acarrea castigo. Con esto *La mascarada de la Muerte Roja* quedaría nítidamente instalada en el ámbito de la tradición moral judeocristiana.

Lo extraño es que Poe no lo dice. Deja de la mano al lector, no se sabe si para que éste piense lo que le parezca o porque crea que la moraleja de su cuento es tan obvia que sería una afrenta a la inteligencia del lector explicársela.

El problema consiste en que desde el punto de vista de un decadentista el principio judeocristiano no tendría sentido y la Muerte Roja perdería su grave carácter nemesiano y quedaría reducida a ser una intrusa insufrible y majadera que tronchó a destiempo una vida que iba en camino de convertirse en sí y de por sí y para sí en una obra de arte. En una obra de arte tan respetable como pueda parecer a otros una escultura de Praxiteles, una sinfonía de Mozart, un lienzo de Velázquez, un soneto de Góngora o el increíble azul en los vitrales de Chartres.

Para atenuar la duda, sorpresa o escándalo que pueda producir el implícito conflicto —que se desprende de lo que acaba de decirse— entre los valores morales al uso y los de los decadentistas conviene recordar algunos testimonios clarificadores. Cuando Oscar Wilde le confiesa a André Gide que ha puesto su talento en sus libros y su genio en su vida no hace otra cosa sino afirmar su convencimiento de que la vida del hombre es susceptible de convertirse en obra de arte.

En lo que toca más concretamente a la trayectoria divergente que la moral de los decadentistas tomó respecto a la corriente, puede

pensarse en el artista inglés que decía parecerle perfectamente bien que en la construcción de las pirámides egipcias se hubiesen sacrificado tantos miles de vidas humanas como efectivamente parece que costaron, porque la experiencia estética que él personalmente derivaba de su contemplación lo justificaba.

Lanza bastante luz sobre este tema el capítulo de *A rebours* en que se narra cómo el protagonista, Des Esseintes —quien pretendía hacer de su vida una obra de arte—, se encuentra por casualidad en la calle con un golfo y comienza a habituarlo al uso de cigarrillos egipcios, bebidas costosas y prostitutas elegantes. El propósito era convertirle esos lujos en necesidades, de modo que cuando Des Esseintes dejase de sufragárselos el protegido y víctima se viese precisado a recurrir al robo y al asesinato para seguirlos sosteniendo. Esto lo hacía el seductor por odio y desprecio a la sociedad burguesa. Así, el pobre muchacho viene a convertirse en una bomba de tiempo humana que Des Esseintes lanza contra las estructuras y valores sociales de su época. Y como los absurdos terminan por tocarse, cuando no por confundirse, viene a resultar que el decadentista y exquisito Duque Jean Des Esseintes a su vez viene a convertirse en antecesor y prototipo de los terroristas, guerrilleros y subversivos actuales.

Lo extraño es que Poe tampoco dice nada de esto. Peor aún, en este relato Poe ni siquiera hace lo que suele en muchas ocasiones, que es poner una cita —las hay en alemán, francés, griego, inglés y latín— a modo de lema que brinda una clave y coloca en la pista correcta del relato. En este caso el lector aparentemente queda solo para decidir si la muerte del Príncipe Próspero y sus cortesanos fue justa retribución por su egoísta hedonismo o mezquina venganza de la Muerte Roja por haber pretendido afirmar la salud, la vida, el placer, el arte y la belleza frente a su fúnebre imperio.

Ya se anticipó que pese al hermetismo de Poe sobre el extremo que acaba de señalarse, el autor de este trabajo se inclina a apoyar la primera alternativa. Hay que confesar que este criterio partió originalmente de un prejuicio, más que de un juicio. Sin embargo, Poe ha dejado en el texto de *La mascarada de la Muerte Roja* unas cuantas pinceladas sobre el carácter y sicología de su protagonista que bastan, aunque no sobran, para deducir con relativa certeza lo que el creador creía o sabía de su criatura. Y asistidos por esa deducción se puede determinar si el Príncipe Próspero fue mártir o réprobo.

Lo primero que se dice sobre el modo de ser del Príncipe está contenido en tres adjetivos en serie: feliz, atrevido, sagaz. Poco o nada auxilian estos atributos a formar juicio sobre la maldad o bon-

dad del Príncipe Próspero. Se puede tener cualquiera de estas cualidades o todas ellas juntas y ser al mismo tiempo benigno o malévolo. Pero cuando Poe comienza a precisar sobre las inclinaciones, gustos y concepciones del personaje, aparecen, diseminadas por el ámbito del cuento, unas dotes valiosas —fino instinto para el color y los efectos, sensibilidad para lo augusto en la arquitectura, imaginación creadora, más una aristocrática independencia y seguridad de criterio que le permitía colocarse por encima de las modas y seguir sus propios impulsos y predilecciones— por sobre y entre las cuales se reitera como un *leit motiv* un ominoso rasgo del protagonista del relato: una tenaz propensión a lo caprichoso, lo excéntrico, lo extravagante. Ya se ha visto que el propio creador ha advertido que la abadía acusaba un «gusto excéntrico, aunque augusto». También se ocupa de señalar que en general los gustos del Príncipe eran «peculiares», sus proyectos «atrevidos y ardientes» y que en sus concepciones «fulgía un lustre bárbaro». Se ha indicado anteriormente que el baile de trajes —montaje artístico que envolvió vestuario, música, danza, luminotecnia— fue ejemplo claro de su proclividad hacia lo *bizarre* y que en ese imponente y brillante espectáculo lo bello se mezcló con lo grotesco, lo fantasmal, lo aberrante y terrible.

De lo dicho por Poe y de los ejemplos que brinda sobre la conducta de su personaje se desprende lógicamente que el Príncipe Próspero era víctima de una tara que lo impulsaba a lo desaforado y desafiante. En él la valentía pasa a la iracundia y la temeridad y lo que podía quedar en legítimo alarde de dotes artísticas bien empleadas se convierte en reto al gusto y tradiciones de los demás, en transgresión de las normas de lo establecido, de lo aceptable y aun de lo tolerable. Todo esto parece desembocar sin esfuerzo y sin violencia en el gran pecado, el pecado original: la soberbia, la *hybris* de los antiguos. Es más que posible, es probable, que la tara que pesaba sobre el Príncipe Próspero fuese la de ese pecado, más viejo que la propia humanidad, que condena sin remisión a quienes arrebata.

Poe insinúa la posibilidad de que su personaje fuese un enajenado. Por supuesto que Poe, siendo como es, no quiere —quién sabe si no puede— decir eso tan sencillamente. Lo que hace es rematar un breve párrafo dedicado a describir el temperamento, gustos y proyectos del Príncipe con las siguientes tres oraciones:

> *There are some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be* sure *that he was not* (1).

(1) Hay algunos que hubieran pensado que era un loco. Sus seguidores creían que no lo era. Era necesario oírlo, verlo y tocarlo para estar *seguro* de que no lo era. (Trad. del autor.)

Estas tres oraciones engañan por lo simple que cada una es aisladamente considerada. Vistas en conjunto se descubre que contienen un fino y curioso juego de tiempos y de matices semánticos verbales. La primera oración empieza en presente —«Hay algunos»— pero súbitamente el tiempo toma un giro hacia el pasado, un pasado condicional, y el autor informa que esos «algunos», de haber vivido en el tiempo en que el relato se desarrolla, «hubieran pensado» que Próspero era un loco. En la segunda oración hay un cambio de sujeto. Ya no se trata de los algunos de nuestro tiempo que de haber vivido en los de Próspero lo hubieran considerado loco. Ahora se trata de contemporáneos del Príncipe, de sus seguidores. A éstos les pareció o creyeron *(felt)* que Próspero no era tal. La última oración del texto citado, clara de por sí, como las otras, contribuye, también como las otras, a lo críptico del conjunto que las tres oraciones integran. Se trata aquí de un comentario del autor en el que afirma que para estar *seguro* de que el Príncipe no era loco era necesario oírlo, verlo y tocarlo.

Las tres oraciones son clave en el intento de dilucidar el problema de la cordura o locura del Príncipe Próspero. Lo primero que debe hacerse notar es que establecen claramente tres grados de proximidad respecto al Príncipe. El grupo más remoto obviamente es el primero, el de los lectores de hoy que hubieran creído que Próspero era un loco de haber vivido en su tiempo. El segundo grupo, el de los seguidores de Próspero, está mucho más próximo al personaje que el primero. Fueron sus contemporáneos y sus seguidores, de modo que si no conocieron al Príncipe personalmente sí lo conocieron vicariamente y estaban atados a su persona por los vínculos que naturalmente existen entre un jefe y su seguidor. El último grupo está compuesto por personas que gozan de la intimidad del gobernante y, por consiguiente, la proximidad al Príncipe alcanza su grado máximo. Es lógico pensar que los de este tercer grupo sean los mil cortesanos que lo acompañaron al retiro *sui generis* en la abadía, o lo que es más probable, una camarilla de íntimos reclutados de entre ellos.

El grado de distancia de los opinantes respecto a Próspero determina la benevolencia del dictamen. A mayor proximidad más benignidad. Esto partiendo de que es malevolencia creerlo loco, y creerlo cuerdo o estar seguro de su cordura, benevolencia, independientemente de qué dictamen sea el justo o verdadero. Por eso para los más remotos a la persona regia Próspero es loco; los seguidores creen que no lo es, y los más próximos, sus íntimos, están seguros de que no es loco.

Por su parte Poe, según costumbre suya, nada dice en concreto sobre el particular. Logra con sus tres oraciones filtrar en la cabeza del lector la posibilidad de la falta de cordura del personaje, pero sin dar indicio ni dejar resquicio para averiguar su opinión. En ausencia de revelación directa del autor hay que intentar deducir del texto lo que Poe no ha querido o no ha podido hacer explícito por su cuenta.

Hay que empezar señalando que la opinión del primer grupo es un juicio producto de un proceso de raciocinio sobre unos datos relativos al Príncipe que, aunque no le pueden constar por propio y personal conocimiento, le han sido proporcionados por tercera persona, Poe en el relato. Esto implica que el conocimiento que de Próspero tiene este grupo no constituye una vivencia, sino puro conocimiento intelectual. De lo que, a su vez, podría derivarse el concepto de que Próspero, visto y juzgado sobre una base estrictamente racional, *in vitro*, podría decirse, no puede diagnosticarse sino como un caso de enajenación.

Los dos grupos restantes, por su mayor grado de cercanía a Próspero, pueden lograr un conocimiento que va más allá del conocimiento estrictamente intelectual, ya que en su caso interviene lo afectivo. Su opinión respecto al Príncipe, pues, no es producto exclusivamente cerebral, también es hija del corazón. Y por olvidado que se tenga de puro sabido no está de más recordar que *«le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point»*.

Hay que reconocer que, aun aceptando la hipótesis que acaba de presentarse, cabe preguntar por qué la cercanía engendra amor y lealtad en el caso de Próspero cuando debiera ser todo lo contrario de acuerdo con un valor de conducta muy propio de los pueblos anglosajones. Proverbial es el grado de reserva y de distancia emocional y aun física que guardan los anglosajones en sus relaciones personales. No es azar que los pueblos de esa raza hayan incorporado hasta asimilar totalmente a su cultura dos dichos ajenos —*no man is a hero to his valet de chambre* y *familiarity breeds contempt*— pero que expresan en forma cabal su actitud de suspicacia, cautela y defensa ante la familiaridad.

Puede ofrecerse una explicación plausible a la interrogante formulada en el párrafo anterior. El retrato moral que va revelando la narración de Poe acusa unos atributos de carácter muy marcados y precisos. Próspero es impulsivo, valiente, audaz, imperioso y original. No es difícil encontrar estos rasgos en las llamadas personalidades carismáticas. Este tipo humano goza de un natural imperio —como decía Gracián— que lo convierte en fuerza absorbente ante la cual los demás naturalmente se rinden. Esta fuerza de atracción personal,

como la de la gravedad, resulta más intensa cuanto más próxima. Así como su efecto, mucho más acusado si la propia fuente de que emana ese magnetismo espiritual contiene el condimento de un grano de locura en su justa proporción.

Otro enfoque hay que no está de más señalar en este momento. Nada tendría de particular que Poe hubiese escrito su cuento instalado en una vieja tradición literaria que se remonta a la antigüedad clásica y gozó de gran favor en el Renacimiento, sin nunca desaparecer del todo. Esa tradición mira con antipatía la vida cortesana y con desconfianza a los cortesanos, quienes aparecen como seres venales, hipócritas y obsequiosos que viven del halago y para el halago de la persona regia.

Piénsese en el pobre Polonio, padre de Ofelia y tipo de cortesano en el *Hamlet* de Shakespeare. El melancólico Príncipe le apunta a una nube diciéndole que le parece un camello y Polonio asiente. A renglón seguido Hamlet le dice que más bien le parece una comadreja y Polonio asiente, hasta que la nube que comenzó camello termina ballena. Si Polonio es modelo de cortesanos, ¿cómo confiar en la seguridad que expresaban los íntimos de Próspero de que éste, su Señor, no era un loco? Ya dentro de este curso de pensamiento tampoco se puede confiar del todo en el grupo de los seguidores de Próspero porque éstos también se deben al señor del cual dependen.

Si los deslumbrados y rendidos ante una fuerte personalidad absorbente no pueden dar luz confiable respecto a la propia persona que los deslumbra y absorbe, y si los cortesanos y seguidores tampoco merecen credibilidad, no por falta de juicio, sino de carácter, la verdad sobre la cordura o locura de Próspero hay que buscarla por otro lado y en otras personas.

La fuente confiable sería la persona que por la distancia que lo separa del Príncipe Próspero no corrió el riesgo de deslumbrarse y rendirse frente a sus seductores atributos personales ni tampoco vivió la necesidad o la tentación de halagarlo. O sea, la persona que libre de nexos personales con el sujeto puede juzgarlo por sus actos con el rigor de la razón. Si así fuese hay que concluir que la opinión del primer grupo es la acertada y no queda más remedio que declarar demente al Príncipe Próspero. Y así, lejos de debilitarse, se fortalece la tesis de la soberbia o *hybris* en que incurrió el protagonista de *La mascarada de la Muerte Roja.* Si esta tesis tiene validez hay que concluir que la muerte de Próspero fue retribución o expiación y no martirio. Y de este modo el relato, en cuyo ámbito y estilo puede gustarse un dejo de las postrimerías de la Edad Media, encajaría perfectamente bien dentro de un género poético —las danzas de la

Muerte— que apareció en distintas partes de Europa, más o menos al mismo tiempo, mientras se desenvolvía ese proceso del otoño medieval tan bien evocado y registrado en la obra de Huizinga.

La Muerte desempeña en *La mascarada de la Muerte Roja* la misma función que en las «danzas» medievales. Es la gran niveladora ante cuya presencia claudican y desaparecen todas las diferencias jerárquicas con que los propios hombres han pretendido fragmentar el haz compacto y solidario que debiera ser la Humanidad. Debe añadirse que esa función se lleva a cabo en ambos casos con celo y vigor tan acusado que parece apurarse hasta sus límites el campo de lo estrictamente retributivo para casi invadir el de la nemesiano.

No parece desacertado para cerrar esta parte del presente estudio y tender puente al análisis que sigue de *El Rey Peste* recordar que la funesta pandemia —la Peste Negra— que costó a Europa una cuarta parte de su población y brinda a Poe el tema central común a sus dos narraciones aquí estudiadas, ocurrió precisamente a mediados del siglo XIV, es decir, la época cuya fragancia de flor marchita uno cree percibir en *La mascarada de la Muerte Roja* y en que comenzaron a florecer las fúnebres danzas de la Muerte.

EL REY PESTE

El tema de la Peste Negra es factor común en *La mascarada de la Muerte Roja* y *El Rey Peste.* Una plaga imperante al tiempo en que se desarrolla cada uno de los relatos es el resorte que dispara la acción y determina también la *mise en scène* en que se mueven los respectivos personajes. A pesar de esta coincidencia las diferencias entre ambas narraciones son numerosas y obvias. Esas diferencias, cuando menos las más radicales y reveladoras, irán apareciendo por necesidad y naturalmente en el curso que le resta por recorrer a este estudio.

Para empezar, Poe hace en el caso de *El Rey Peste* lo que no hizo en el anterior relato, que es definir su naturaleza. «Un cuento que contiene una alegoría»; escribe a renglón seguido del título. Añade, además un lema: The gods do bear and will allow in kings/The things which they abhor in rascal routes. Buckhurst's *Tragedy of Ferrex and Porrex* (2).

La concepción misma, así como el estilo de ambas narraciones, no únicamente difieren, sino que resultan en cierto sentido antagónicas.

---

(2) Los dioses toleran y permitirán a los reyes / las cosas que execran en la gentuza pícara. Buckhurst: *Tragedia de Ferrex y Porrex.* (Trad. del autor.)

La vaguedad cronológica y la imprecisión geográfica caracterizan *La mascarada de la Muerte Roja.* Si bien es cierto que se respira un ambiente de fines de la Edad Media y que el país tiene que ser europeo, ni éste ni la época se precisan. En *El Rey Peste* hay al respecto una sorprendente precisión. La narración comienza a desarrollarse a las doce de la noche del mes de octubre de un año comprendido entre 1347 y 1351, durante el reinado «caballeresco» de Eduardo III, en la parroquia de San Andrés, en Londres. Todos estos datos, menos lo correspondiente al año, los brinda el propio Poe. El año es fácil de deducir porque se sabe que Eduardo reinó de 1327 a 1377; se sabe, además, porque el autor lo indica, que había una peste cebándose en Inglaterra a consecuencia de la cual Londres «estaba en gran medida despoblado». Efectivamente, la Peste Negra pasó de Europa a Inglaterra durante el reinado de Eduardo III, del año 1347 a 1351.

La acción comienza en una taberna llamada *Jolly Tar* (El Marino Alegre) cuyos parroquianos formaban «grupos grotescos diseminados aquí y allá» en el recinto ahumado de la sala. Conviene adelantar que lo grotesco de estos personajes es de una naturaleza enteramente distinta a la de los cortesanos del relato anterior. Los personajes de *El Rey Peste* son grotescos de por sí, mientras que algunos de los de *La mascarada de la Muerte Roja* estaban grotescamente disfrazados, pero todos eran jóvenes, saludables y aristocráticos.

De entre toda aquella extraña humanidad dispersa en grupos en la sala del *Jolly Tar,* Poe se fija particularmente en dos personas que vienen a ser los protagonistas de la extravagante historia que habrá de resumirse más adelante para refrescar memorias. Pero de inmediato conviene seguir señalando las diferencias marcadas y significativas que existen entre ambas narraciones. En lo que toca a los personajes hay varias, aparte de lo ya dicho al respecto.

En *La mascarada de la Muerte Roja* sólo hay dos personajes: el Príncipe Próspero y la Muerte Roja. Los cortesanos se mencionan en conjunto, sin nombres ni caras. Y al pueblo, como se indicó en su ooprtunidad, se le menciona tan sólo para decir que estaba siendo diezmado por la Muerte Roja. En *El Rey Peste* los dos protagonistas tienen nombre propio y se les describe con gran minuciosidad tanto física como moralmente. Lo mismo ocurre con los seis personajes que más tarde se incorporan a la narración.

Los protagonistas son marinos en una goleta llamada la *Free and Easy*—*La Despreocupada,* mejor que *La Libre y Fácil,* que sería la traducción literal— dedicada a traficar entre Sluys y el Támesis. Del mayor de la pareja no se sabe el verdadero nombre, sí el apodo con

que es conocido, Legs (Piernas). El más joven tiene por nombre Hugh Tarpauline, Hugo Encerado, si se fuese a traducir.

La descripción de estos curiosos personajes ayuda a ver el tono y clave de esta narración. Al presentar a Legs el autor dice que era «el más alto de los dos. Podría haber medido seis pies y medio, y una habitual caída de hombros parecía haber sido la consecuencia necesaria de una estatura tan enorme. Las superfluidades en estatura estaban, sin embargo, más que compensadas por deficiencias en otros respectos. Era excesivamente delgado; y hubiera podido —según aseguraban sus compañeros— estando borracho servir como gallardete al tope del mástil o, estando sobrio, como un foque. Pero estas bromas y otras de naturaleza similar, en ningún momento produjeron efecto alguno en el marino sobre los músculos que gobiernan la risa. Con pómulos elevados, una gran nariz de pico de gavilán, barbilla claudicante, mandíbula inferior caída y enormes y protuberantes ojos blancos, la expresión de su semblante, aunque matizada por una especie de obstinada indiferencia respecto a asuntos y cosas, no dejaba de ser absolutamente solemne y seria, más allá de todo intento de imitación o descripción».

El marino más joven, en palabras del propio Poe, era lo opuesto de su compañero en todo lo concerniente a la apariencia. No debía pasar de cuatro pies. Su nariz estaba sepultada en la masa carnosa de un rostro color púrpura cuyo rasgo más sobresaliente era «su grueso labio superior que descansaba sobre el aún más grueso de abajo con un aire de complaciente autosatisfacción, lo que se realzaba mucho por su hábito de lamerlos a intervalos».

A pesar de las obvias diferencias en el físico, coincidían en más de una cosa. Ninguno de los dos sabía leer; ambos gustaban de visitar tabernas como otros visitan altares; ni uno ni otro estaba sobrado de dinero. En el momento mismo en que la acción empieza confrontaban el problema de que habían recalado en el *Jolly Tar* luego de gastar su dinero en otros lugares semejantes, lo que no fue impedimento para que consumiesen una gran cantidad de *ale* sin tener un solo penique en sus bolsillos. Este era el problema que los tenía sumidos en graves cavilaciones, de codos sobre la mesa de roble, mano en mejilla, frente a un enorme jarro que, habiendo estado lleno, estaba vacío. Adivinando que unos signos que si hubiesen sabido leer hubiesen descrifrado como *«No chalk»* tenían algo que ver con la imposibilidad de que se les extendiese crédito, salieron huyendo de la taberna, perseguidos de cerca por la tabernera y otros que se sumaron a la cacería.

La desaforada carrera llevó a Legs y Tarpauline hasta unas barre-

ras que por orden real se colocaban en los accesos de un vecindario de residencias y almacenes en las cercanías del río Támesis. La ignorancia natural sobre la peste y cómo se propagaba —después de todo faltaban unos cuantos siglos para que Yersin aislase el bacilo que lleva su nombre— hacía creer que aquel lugar era el foco de origen y contagio, por lo que se le mandaba aislar hasta la llegada del invierno. Su entrenamiento de marinos les hizo relativamente fácil a Legs y Tarpauline escalar la valla de tablones y caer en el recinto prohibido.

Debe intentarse describir —siguiendo, como se ha venido y se seguirá haciendo, lo más literalmente posible el texto de Poe— lo que de inmediato vieron los fugitivos gracias a la «espectral luz que, aun a medianoche, no deja de emanar de una vaporosa y pestilente atmósfera». Los adoquines, sueltos en su base, yacían en loco desorden, entre las yerbas altas y malolientes que se alzaban entre los pies y los tobillos. Casas en ruina obstruían las calles. Los olores más fétidos y venenosos prevalecían por todas partes; y a la luz espectral ya aludida, se podían discernir, ya tirados en los senderos y callejuelas o descomponiéndose en habitaciones cuyas ventanas habían perdido sus postigos, las carroñas de muchos saqueadores nocturnos a quienes la mano de la plaga detuvo al momento mismo de perpetrar su robo.

La alusión a «robo» se debe a que —dato significativo— pese a que la prohibición real implicaba la pena de muerte, tipos maleantes invadían la zona deshabitada y robaban lo que podían de las casas y almacenes, particularmente las bodegas de las unas y los otros.

A salvo de sus perseguidores, aunque expuestos a las vigas y piedras que caían de los tejados podridos, la pareja de marinos siguió internándose impertérrita por aquel laberinto, progresivamente intrincado y estrecho, mientras alteraban la solemnidad de aquel mundo desolado con sus gritos y cantos. Así, literalmente, fueron a tropezar con la entrada de un edificio alto y de apariencia fantasmagórica. Al chillido que se le escapó a Legs contestó del interior una rápida sucesión de chillidos diabólicos que semejaban carcajadas.

Contra lo que sería de esperar —huir despavoridos o quedarse helados de espanto— Legs y su acompañante lo que hicieron fue abalanzarse simultáneamente contra la puerta con toda violencia e irrumpir tambaleantes en mitad de la escena que se desarrollaba en el interior.

Debe notarse el tono lúgubre, el ambiente macabro y la reiterada nota de desolación, descomposición y muerte en este pasaje. Poca diferencia hay entre esta circunstancia sobrecogedora y la que se

encuentra en algunas narraciones terroríficas de Poe que inciden en el tema de lo sobrenatural y macabro. Sin embargo, lo que encuentran Legs y Tarpauline en el recinto en que acaban de penetrar no tiene nada de terrorífico ni nada de sobrenatural, a pesar de que se trata de una sala funeraria ocupada por un extraño grupo de seres humanos. Por lo contrario, pese a que los invasores de la agencia de pompas fúnebres han echado mano a lo que allí pudieron encontrar para servir sus necesidades o capricho —sudarios y paños mortuorios para vestir y abrigarse, bóvedas craneanas para beber el vino que han sacado en grandes cantidades de la bien provista bodega que encontraron en el sótano, ataúdes con sus caballetes para sentarse, penachos de los utilizados en las carrozas fúnebres para tocarse— nada de esto resulta lúgubre, sino grotesco, pintoresco y hasta posiblemente simpático.

Lo anterior significa que en este relato Poe hace una incursión en el campo de lo que en inglés se conoce como *literature of the rogue,* que no es otra cosa sino la picaresca; hasta donde a un anglosajón le sea dable enfrentarse a semejante género. Sus personajes de todos modos son aun más extravagantes y estrafalarios que los del propio Quevedo. Es la naturaleza y comportamiento de estos seres —Legs, Tarpauline y los seis con quienes el lector se va a familiarizar de inmediato— lo que hace perder todo vestigio de horror, todo nexo con el mundo de lo sobrenatural y de lo fúnebre a las mortajas, cráneos, ataúdes y demás adminículos mortuorios que aparecen en el cuento. Después de todo, ¿qué otros artículos se van a encontrar en una funeraria? Esos objetos tienen que perder necesariamente su asociación con los misterioso y macabro al quedar convertidos en artículos útiles. ¿Qué más natural que usar una bóveda craneana para beber vino si no hay cráteras, ni vasos, ni tazas? ¿Qué de extraño recurrir a los sudarios para abrigarse si el local es húmedo y la noche fría? ¿Dónde mejor acomodar a un paralítico —a falta de divanes, camas y butacas— que dentro de un ataúd «nuevo y bello de caoba» al cual se le habían practicado dos agujeros, «no tanto por elegancia cuanto por conveniencia», para acomodar los brazos del impedido? Lo que se desea señalar es que Poe, utilizando el mismo vocabulario que en otros de sus relatos, provoca el escalofrío de terror, logra en *El Rey Peste* un efecto contrario. El recurso, como ya se indicó, que explica este fenómeno es que los pícaros han convertido en objetos funcionales cotidianos lo que en otros cuentos fue decoración o mero recurso para la creación de determinados efectos psicológicos.

Se impone no aplazar más la prometida ojeada a los personajes

que se habían adueñado de la funeraria. Esta ojeada bastará para demostrar que Edgar Allan Poe tenía vista, instinto, cuuriosidad y corazón para fijarse en otro tipo de humanidad fuera de aristócratas decadentes, personalidades neuróticas y enfermos de la voluntad.

Entre los seis personajes encontrados por los fugitivos dentro de la funeraria, sobresalía uno que presidía sobre los otros. Era el autoproclamado Rey Peste, y dos mujeres y tres hombres constituían su Corte. Cada una de las figuras de este elenco que bordea lo teratológico tenía algún rasgo poco usual que contribuía a distinguirla y significarla del resto de la compañía. El Rey Peste era de elevada estatura y más emaciado que el propio Legs. Su característica individualizante era una frente de tal desusada eminencia y fealdad que parecía un gorro o corona de carne superpuesta a su cabeza natural.

Frente al Rey Peste estaba sentada una dama de su misma estatura, pero que parecía haber alcanzado el último grado de la hidropesía, por lo que su figura era casi tan voluminosa como el enorme tonel de cerveza de octubre que estaba abierto cerca de ella en un rincón de la sala. Pero lo verdaderamente notable de su fisonomía era su boca que, comenzando en la oreja derecha, cruzaba como un abismo hasta la izquierda, apertura en la cual continuamente se introducían los cortos pendientes que adornaban sus orejas. Esta dama era la Reina Peste, Serena Consorte del Rey Peste I.

Junto a ella y un tanto bajo su protección había una diminuta joven dama, con todos los signos externos de estar sufriendo de tisis galopante, que se caracterizaba por un extremado *haut ton* y la gracia y modo *degagé* con que vestía una grande y bella mortaja del más fino linón de la India. Pero ni esto ni otras cosas que podrían decirse de ella, era lo que en realidad la distinguía. Sí su nariz, «extremadamente larga, fina, sinuosa, flexible y granosa, colgada muy por debajo de su labio inferior y que, a pesar de la forma delicada en que de vez en cuando la movía de un lado a otro con su lengua, daba a su semblante una expresión un tanto equívoca». Esta era Su Serena Alteza la Archiduquesa Anapéstica.

A la izquierda de la Reina Peste había un viejo gotoso de respiración resollante, muy orgulloso de su presencia —a pesar de tener una pierna vendada colocada sobre la mesa— envuelto en un sobretodo de colores vivos que se había mandado hacer de la seda bordada de un repostero de los que suelen colgarse en lugares conspicuos de las casas nobiliarias inglesas en que ha ocurido una muerte. Las mejillas le reposaban sobre los hombros como dos enormes pellejos de vino oporto.

A la izquierda de éste y derecha del Rey había un caballero de

largas medias blancas y calzoncillos de algodón, cuyo cuerpo se agitaba ridículamente por estar sujeto a unos ataques de Tarpauline diagnosticó como «the horrors» (3). A este hombre le habían atado estrechamente las mandíbulas con unos vendajes, así como los brazos en las muñecas. Precaución que en opinión de Legs era necesaria dado el aspecto de ebrio y vinolento que tenía. Este personaje, además, estaba dotado de unas prodigiosas orejas que era imposible confinar en forma alguna, por lo que se elevaban hacia la atmósfera del recinto y en ocasiones se erguían espasmódicamente al sonido de algún taponazo.

El sexto personaje era un paralítico que había sido cuidadosamente colocado en un ataúd que descansaba con una inclinación de cuarenta y cinco grados en un caballete. Se distinguía por un par de ojos saltones y enormes que se pasaban volviendo sus horribles córneas hacia el techo, «absolutamente maravillados de su propia enormidad».

Estos tres caballeros eran, según explicó el Rey Peste I, Su Gracia el Duque Pestífero, Su Gracia el Duque Pestilencial y Su Gracia el Duque Tempestad.

Imposible que la reunión de esta Corte con los intrusos pudiese terminar bien, pese a la extraña afabilidad que exteriorizaba el rostro del Rey Peste, a pesar de la inesperada y violenta irrupción de Legs y Hugh Tarpauline. La intempestiva risa que hubo de producir en Tarpauline la extraña compañía y el estupor obvio que la misma causa produjo a Legs no alteraron al principio la cortesía del Rey quien, sonriendo muy graciosamente condujo en persona a los intrusos a sentarse en los asientos que otros se habían ocupado de disponer. Por desgracia, cuando el Rey comenzó una larga oración, parece que encaminada a dar la bienvenida a los recién llegados, fue inopinadamente interrumpido por Legs quien le pidió noticia de él y sus acompañantes alegando que habían invadido una propiedad de su amigo y compañero de navegación, Will Wimble, el agente de pompas fúnebres. Aun frente a esta agresión verbal el Rey trató de serenar las cosas y procedió a hacer la presentación de sí y de su Corte aclarando que por deferencia a que Legs era su huésped estaba dispuesto, aunque no venía obligado a ello, a brindar las explicaciones solicitadas. Alegó no tener noticia de quien fuese Will Wimble ni de que el local en que se encontraba fuese su negocio afirmando que era el Salón del Trono de su palacio, dedicado a los consejos del

---

(3) Se daba este nombre en Inglaterra a los ataques de melancolía, pero también a las alucinaciones producidas por el *delirium tremens*. La posterior opinión de Legs sobre este personaje tiende a favorecer la última acepción de la palabra. (Nota del autor.)

reino y «a otros sagrados y elevados propósitos». Reveló, además, el propósito de la reunión de esa noche:

> «(...) we are here this night, prepared by deep research and accurate investigation, to examine, analyze, and throughly determine the indefinable spirit —the incomprehensible qualities and nature— of those inestimable treasures of the palate, the wines, ales, and liqueurs of this goodly metropolis: by so doing to advance not more our own designs than the true welfare of that unearthly sovereign whose reign is over us all, whose dominions are unlimited, and whose name is "Death"» (4).

Lamentablemente Tarpauline, al mismo tiempo que servía un cráneo de licor a la dama que estaba a su lado —y él se servía el segundo— añadió un escolio a la filosófica explicación del Rey Peste: «Cuyo nombre es Davy Jones» (5).

Ante la interrupción de Hugh Tarpauline el Rey perdió toda paciencia —no se puede estar seguro de si por la interrupción misma o por la liberalidad con que Tarpauline usaba y disponía del vino— y lo increpó en la siguiente forma: *«Profane varlet!, profane and execrable wretch»* (6). Después de esta salutación anunció que como justo castigo por «vuestra impía intromisión en nuestros consejos» venían obligados —tanto Legs como Tarpauline— a ingurgitar un galón de «Black Strap» (7) cada uno por la prosperidad de su reino, lo que deberían hacer de una vez y estando de rodillas. Pese al castigo impuesto aún restaba algo de la original cortesía y buena voluntad del Rey Peste puesto que añadió que una vez cumplida la pena «vosotros quedaréis en libertad bien para seguir vuestro camino o bien permanecer aquí y ser admitidos al privilegio de nuestra mesa, de acuerdo a vuestro respectivo e individual talante».

Contrario a lo que sería de presumir, Legs, aunque extendiéndole al Rey tratamiento real y guardando la mayor compostura que su estado le permitía, comenzó alegando en una extendida y pintoresca

---

(4) (...) estamos aquí esta noche asistidos por el estudio profundo y la exacta investigación para examinar, analizar y determinar a fondo el espíritu indefinible —las cualidades incomprensibles y la naturaleza— de estos inestimables tesoros del paladar, los vinos, cervezas y licores de esta agradable metrópolis: para propiciar, al así hacerlo, no tanto nuestros propios designios cuanto el verdadero bienestar de esa soberana sobrenatural cuyo reino nos arropa a todos, cuyos dominios no tienen límite y cuyo nombre es «la Muerte». (Trad. del autor.)

(5) «Davy Jones» es el nombre familiar que los marinos ingleses le dan a la muerte en el mar. (Nota del autor.)

(6) «Sacrílego paje, sacrílego y execrable miserable.» La palabra *varlet* tiene diversos significados en inglés, entre otros, ayudante, lacayo, paje de un caballero. También se usa como pícaro. Lo más seguro es que Poe esté utilizando esa palabra en más de un sentido. (Trad. y nota del autor.)

(7) Una clase inferior de vino oporto, muy nuevo y potente. También se aplica ese nombre a una mezcla de ron y melado. (Nota del autor.)

metáfora propia de barco carguero que ya tenía más lastre a bordo de lo prudente por lo que rogaba a Su Majestad se dignase darse por satisfecha con la buena voluntad de complacerla, pero sin obligarlo a pasar del dicho al hecho. Sus palabras, sin embargo, terminaron con más énfasis del que hubiese sido menester, advirtiendo al Rey que «no puedo ni habré de tragar otra gota —menos que nada una gota— de este líquido inmundo que se conoce con el nombre de "Black Strap"».

Tarpauline creyó llegado el momento de intervenir, extrañado como estaba de lo prolongado del discurso de su amigo así como de su negativa al consumo de Black Strap. «Mi casco todavía está ligero», decía, indicando su disponibilidad para someterse al castigo decretado por el Rey Peste. Pero éste insistió en que su sentencia no podía ni enmendarse ni suspenderse, sino cumplirse al pie de la letra porque de lo contrario Legs y Tarpauline serían lanzados dentro de la descomunal barrica de cerveza de octubre luego de habérseles atado sus talones al cuello.

La sentencia, que fue recibida con grandes muestras de aprobación por los cinco cortesanos, produjo una extraordinaria y extemporánea hilaridad a Hugh Tarpauline. Complicó aún más las cosas cuando decidió continuar el discurso que le había interrumpido el Rey, aclarando ahora que no le hubiese importado «si se tratase de dos o tres galones de más o de menos de Black Strap», pero que no estaba dispuesto «a beber a la salud del Diablo e hincarse de rodillas ante su repugnante majestad». Esto hubo de provocar gran escándalo y alboroto entre los cortesanos y la mujer de la enorme boca, agarrando por la parte posterior de sus pantalones a Tarpauline —quien a la sazón estaba en proceso de servirse otro cráneo de licor— lo alzó en vilo y sin más ceremonia lo dejó caer dentro del tonel de su amada cerveza. Luego de subir y bajar varias veces el desdichado Hugh se hundió en medio del remolino de espuma que sus propios movimientos generaron.

Legs, viendo a su compañero en tal trance, de un empellón lanzó al Rey Peste a la bodega, cerrando la trampa tras él, al mismo tiempo que profería un juramento y se movía al centro del salón, y lanzándose con todas sus fuerzas contra la barrica, logró volcarla. La habitación se inundó de pared a pared. Se formó una confusión indescriptible de cosas y personas —murió ahogado en el torrente de cerveza el que sufría *«the horrors»*, el paralítico se fue flotando en su ataúd y Legs aprovechó la *mêlée* total allí imperante para, tomando del talle a la mujer de la boca grande, salir corriendo en línea recta hacia su embarcación, *La Despreocupada*, seguido de

cerca por Tarpauline a quien acompañaba la Archiduquesa Anapéstica.

Tal es el relato de Poe. Pero, ¿cuál es la alegoría que el autor nos advierte que contiene? En *La mascarada de la Muerte Roja* Poe no dice que contenga una alegoría, sin embargo parece fácil encontrarla. En *El Rey Peste* no resulta tan sencillo a pesar de que el autor afirma que existe.

Con el lema ocurre otro tanto. ¿Qué es lo que los dioses no le han permitido al pícaro Rey Peste y su Corte de pícaros? ¿Cumplir la orden que la Reina borracha comenzó a poner en efecto de ahogar a Legs y Tarpauline en el tonel de cerveza? Parece improbable. Toda la acción que sucede en la funeraria transmutada en Salón del Trono del Rey Peste transcurre en clave de farsa y burla y resultaría un tanto peregrino pensar que realmente Peste pretendiese que se llevase a cabo su sentencia. Por otra parte, se hace difícil creer que lema tan altisonante se pueda referir al ridículo descalabro que sufre la Corte del Rey Peste: el propio Rey tratado a empellones y preso en su propia bodega, el Salón del Trono inundado de cerveza, toda semblanza de circunspección, orden y compostura disuelta en caos, las dos damas de la Corte huyendo de la misma en compañía de los dos intrusos que habían revuelto todo aquello. Pero si el lema no se aplica en nada al cuento, ¿para qué ponerlo?

Contestar esta pregunta necesariamente lleva a plantearse el problema de qué tipo de literatura es *El Rey Peste.* Es un tipo de cuento en el que un lema no obliga al autor a desarrollar su relato de acuerdo con él. Un cuento en que el lema puede no tener ulterior significación y aparecer como una mera fórmula o para imitar a otros relatos que llevan lema o, sencillamente, porque sí, por la misma razón que se presenta a unos personajes que hablan con gran protocolo y cortesanía, cuando su realidad socioeconómica no puede estar más distante de las personas y medios en los que semejante modo de expresarse no extrañaría.

La verdad es que *El Rey Peste* no es propiamente una pieza literaria corriente y no puede ni esperarse ni exigírsele la formalidad y la lógica que en otro caso procedería. Tiene bastante de capricho, incluso en el sentido goyesco. Su realidad no es la de todos los días ni tampoco la que se encuentra en la llamada literatura realista. En *El Rey Peste* se trata de otra cosa, de un fenómeno literario que, aunque pudo haber tenido antecedentes aislados, no iba a ser reconocido como género sino mucho más tarde: el esperpento. Si se analizan los esperpentos de don Ramón María del Valle-Inclán para determinar los factores *sine qua non* del género y se confronta *El*

Rey Peste con la ficha resultante, hay que llegar a la sorprendente revelación de que Edgar Allan Poe esperpentizó antes de existir el esperpento. Bien mirado, el fenómeno resulta menos sorprendente que a primera vista. La extrañeza que puede producir de inmediato ver al creador del fin de raza de la Casa de Usher y de Lady Ligeia barajar detritus sociales como los que se ven en *El Rey Peste,* se atenúa si se recuerda que otro príncipe de decadentistas, el creador del Marqués de Bradomín, engendró también al bueno de don Friolera y su no tan buena circunstancia, así como a ese desgarrado personaje de *Luces de bohemia* —Max Estrella—, en cuya vida desastrada lo patético resulta fiel acompañante de lo estrafalario y absurdo. El salto, pues, del mundo del refinamiento y la exquisitez al de lo tremebundo y caricaturesco no resulta en Poe ni único ni extraordinario. Después de todo, ya se sabe de la atracción mutua que gobierna la conducta de los polos opuestos. El decadentismo —agonía romántica al fin— no puede escapar de su propensión a desrealizar, generalmente idealizando. El esperpento es también producto de la misma propensión a alterar la realidad aparente en que nos movemos, pero no por el camino de la idealización, sino despeñando las cosas, inclusive los seres humanos, por el despeñadero de lo grotesco y absurdo.

Ricardo Gullón, con su acostumbrada perspicacia, ha escrito unas breves y muy atinadas páginas sobre el esperpento y su función en revelar, mediante el recurso del contraste, la íntima realidad que vive agazapada detrás de las extremidades, mitología y formulismos del diario vivir (8). El cuento de Poe ilustra esta teoría.

Hay a lo largo de todo el relato un constante juego de contrastes. El lenguaje que emplean los personajes —engolado, cortesano y arcaizante— no hace juego con su triste realidad personal. Después de todo no son sino pícaros empeñados en hablar como caballeros. Esta incongruencia no se manifiesta únicamente en los parlamentos de los personajes, el autor también emplea el mismo recurso y se refiere a Legs y Tarpauline como «*worthy couple*» (benemérita pareja), el Rey Peste es «un personaje» y las pobres mujeres y los pobres hombres que integran la Corte de Peste se convierten en «damas» y «caballeros» al Poe referirse a ellos. Más aún, ese desacuerdo entre el nombre y lo designado no se limita a personas, se emplea también en el caso de objetos inanimados. Así se recordará que la goleta en cuya tripulación figuran Legs y Tarpauline se llama *La Despreocupada,* y la taberna, *El Marino Alegre.* Qué

(8) Ricardo Gullón: «Reality of the esperpento», en *Valle-Inclán Centennial Studies,* The University of Texas, Austin, Texas, 1968.

motivos tuviesen los marinos y los parroquianos y la tabernera para identificarse con la despreocupación y la alegría sería difícil de averiguar. La realidad en la Inglaterra de aquel tiempo no daba ocasión a que marinos y otras personas del mismo rango social tuviesen mayores motivos ni oportunidades para sentirse despreocupados y alegres.

Sabiendo lo meticuloso y reflexivo que es Poe en el trazado y construcción de sus poemas y cuentos hay que presumir que el recurso señalado en el párrafo anterior es deliberado y tiene un propósito. El mecanismo se presta a lograr efectos humorísticos como los que se suceden a lo largo del cuento, pero la verdad es que, pese a ese humorismo, el patetismo de los personajes y de su circunstancia nunca anda muy lejos. Nada de particular tendría que los contrastes particulares que aparecen en el cuento sean símbolo del gran contraste que ofrecía Inglaterra durante el «caballeresco» reinado de Eduardo III. De este modo los contrastes en que se debaten los personajes de *El Rey Peste* están apuntando el viejo y dramático conflicto entre lo ideal y lo real, entre el propósito y su ejecución, entre el querer y el poder, entre las apariencias y lo que las apariencias encubren.

En los tiempos de Eduardo III, Inglaterra estaba empobrecida. La situación empeoró cuando el propio rey inició la Guerra de los Cien Años, atacando a Francia a base de que tenía por parte de madre derecho dinástico al trono de esa tierra. El resultado a corto y largo plazo fue empobrecer aún más de lo que ya estaba al pueblo inglés y perder casi todos los grandes territorios de Inglaterra en Francia. Añádase a lo anterior la peste negra, que también se cebó en Inglaterra, matando a una tercera parte de su población.

Todo lo anterior explica el descontento popular que se dejaba sentir en la Inglaterra de Eduardo III. Siendo la situación del país la descrita, ¿qué explicación dar al hecho de que el autor, al ubicar su relato en el tiempo, diga que los hechos ocurrieron durante «el reinado caballeresco del tercer Eduardo»?

No sería aventurado ni se incurriría en un *non sequitur* si se propone que la alusión al reinado «caballeresco» del Rey Eduardo III es un recurso para marcar la diferencia entre la clave en que se desenvolvía la vida del pueblo y la clave en que se desenvolvía la del Rey y sus allegados. De este modo resultaría que la Corte del Rey Peste sería un remedo guiñolesco de la vida cortesana que ya iba perdiendo prestigio en todo el mundo europeo del siglo XIV.

CONCLUSION

Mientras más diferencias se señalen entre *La mascarada de la Muerte Roja* y *El Rey Peste* y más preguntas se formulen sobre este último relato, más cala la sospecha de que esta narración, conjuntamente con la anterior, constituyen dos vertientes desde las cuales se está contemplando la misma realidlad. En el primer caso se enfoca desde la vertiente aristocrática, en el segundo, desde la vertiente popular. Recuérdese que en *La mascarada de la Muerte Roja* hubo una total ausencia de personajes plebeyos. En *El Rey Peste* se repite la situación, salvo que enteramente al revés. El rey Eduardo III es la única figura aristocrática que se menciona, y esto con el solo propósito de fijar la fecha del relato. Todos los demás personajes, o mejor, todos los personajes son plebeyos y de la ínfima casta social, a menos que se incurra en el absurdo de tomar en serio a los invasores de la funeraria de Will Wimble y los títulos nobiliarios que entre sí se adjudicaron.

Piense el lector si de la lectura del segundo relato de Poe se desprende o se demuestra en alguna forma que efectivamente el reinado de Eduardo III había sido un reinado caballeresco. No en absoluto. La caballerosidad que inicialmente le adjudica el autor a ese reinado no se vuelve a mencionar y el cuadro que queda no es el de un reinado caballeresco, sino el de una sociedad de pícaros en plena descomposición. Entre una y otra obra, *mutatis mutandi,* existe la misma diferencia que entre dos historias de un mismo período, la primera escrita por un historiador que enfoca la Historia por la conducta y declaraciones de las testas coronadas y puede reducir su obra a una cronología de tratados, guerras, batallas y soberanos, y la segunda escrita por un analista de la escuela histórica de Braudel pesquisando aquí y allá cómo vivía, trabajaba y pensaba la gente anónima que, toda junta, resultaba ser el pueblo.

Faltan por señalar dos diferencias fundamentales y reveladoras, que fortalecen la interpretación que aquí se ha venido proponiendo.

La primera tiene que ver con las respectivas actitudes de uno y otro relato en lo concerniente a la peste. Próspero huye y se encierra en una abadía que pretende prácticamente aislar del mundo extramuros. Los personajes del Rey Peste hacen todo lo contrario: voluntariamente se meten en el centro mismo que se creía foco de desarrollo y contagio de la peste. Ni huyen ni se aíslan. Retan a la muerte por partida doble. Primero, por desobedecer la prohibición que bajo pena de muerte establecía el Rey vedando entrada en el

vecindario proscrito; segundo, invadiendo y aposentándose en el lugar que supuestamente generaba la peste.

Si se recuerda que, pese a todas las precauciones tomadas por el Príncipe, la Muerte Roja penetra en la abadía y mueren todos, mientras que en *El Rey Peste* no se habla ni de una sola muerte por efecto de la plaga, se clarifica que en *La mascarada de la Muerte Roja,* aunque Poe no lo haya dicho, efectivamente hay una alegoría. Se clarifica también cuál es la alegoría que Poe advirtió que contenía su narración *El Rey Peste.* Y viene a quedar claro, además, que ambas alegorías se conplementan de tal modo que prácticamente los mensajes —aunque llegados por vertientes distintas— vienen a fundirse en uno: cerrar las puertas a la muerte es locura y la vida hay que vivirla con la gente.

Otra diferencia importante existe entre ambas narraciones, no menos significativa que la anterior. En cada relato hay una celebración. En *La mascarada de la Muerte Roja* se da a entender que el Príncipe Próspero organiza y efectúa su factuoso baile de trajes para celebrar que hayan pasado cinco o seis meses de su instalación en la abadía —en este relato el tiempo es impreciso, como corresponde a un medio de poder y riqueza que no tiene que responder al rigor del reloj y el calendario— y haber logrado mantenerla por todo ese tiempo tal como la había concebido, un enclave de juventud, salud y belleza en medio del país asolado por la peste.

En *El Rey Peste* el propio Peste explica a los recién llegados Legs y Hugh la razón de ser de la celebración que ellos han interrumpido con su inesperada visita. Esas palabras —que fueron literal y completamente transcritas en lugar oportuno de este trabajo— no hay modo de poderlas tomar enteramente en serio. Ya se sabe qué clase de personaje es el rey Peste. Es un pícaro borracho, así como los que lo rodean. No hay, pues, que tomar en serio los adornos retóricos con que el Rey Peste pretende disfrazar su propósito de beber de cuantos vinos, cervezas y licores ponía a su disposición la bodega de la funeraria que había ocupado con el grupo de enófilos que lo acompañaba. No hay, por consiguiente, que prestar mayor atención a lo que dice respecto a su propósito de investigar y analizar «el espíritu indefinible» que anima en las bebidas que se propone seguir consumiendo. Son los espíritus potentes, no el «espíritu indefinible» lo que en verdad le interesan a él y a su Corte. Lo importante a los fines de este estudio no es lo que comienza diciendo Peste, sino lo que termina diciendo: no se benefician los designios de los bebedores bebiendo, sino los de la Muerte. ¿Qué ha querido decir el Rey Peste con la frase un tanto críptica que se

acaba de parafrasear? ¿Estará aludiendo a lo que su creador, Edgar Allan Poe, sabía en su propia carne y espíritu, dada su personal dipsomanía? ¿O estará recordando a sus oyentes que el lugar donde se encuentran bebiendo es una zona proscrita sobre la cual siempre está la Muerte cerniéndose, bien por violar la prohibición real o por contagio de la peste negra? Sea como fuere, lo importante es su humilde reconocimiento de que la Muerte es una soberana sobrenatural, cuyos dominios no tienen límite y reina sobre todos los hombres. Esa sabia humildad frente a la Muerte fue lo que el Príncipe Próspero no quiso o no pudo ver. Por eso muere el Príncipe Próspero, y tras él sus mil cortesanos. En cambio, la peste no cobra ni una sola víctima en la segunda narración. Hay tan sólo una muerte, la del desdichado alcohólico que, atado de mandíbulas y manos para que no pudiese beber, pereció *in situ,* y probablemente feliz porque pereció ahogado en el torrente de cerveza que provocó el movido final del cuento, escena que se presta para rematar una obra de *grand guignol.*

Sería injusto terminar este trabajo sin señalar lo irónico que resulta que *El Rey Peste* sea uno de los menos recordados —por no decir menos leídos— cuentos de Poe. Posiblemente sea el más actual de cuantos escribió. Tanto así que sin exageración de ninguna índole se puede afirmar que podría haber sido escrito, no ya en este siglo, sino en este año de 1977.

Ya se ha visto cómo Poe se adelantó a los esperpentistas del siglo que siguió al suyo y que él no pudo alcanzar. No fue esto en lo único que se anticipó. *El Rey Peste* parece un cuento escrito ex profeso para el cine o la televisión. La descripción de los personajes se logra en forma efectivísima mediante unas viñetas que, pese a lo rápidas y esquemáticas, pueden servir de guión al maquillista.

Reléase el comienzo del cuento y se verá que parece redactado adrede para indicar el movimiento de las cámaras. Se comienza por una toma del ambiente dentro del *Jolly Tar,* luego la cámara movible se pasea por todo el salón recogiendo los distintos grupos de parroquianos hasta fijarse en la pareja constituida por Legs y Hugh Tarpauline y remata con tomas individuales en primer plano de cada uno de ellos, antes de desatarse la acción que, dicho sea de paso, transcurre enteramente en menos de veinticuatro horas, sin salir de la parroquia de San Andrés, en Londres, y sin tramas secundarias que la entorpezcan. Entre la interminable serie de cosas que hay que lamentar que nunca se hiceran habría que incluir una versión cinematográfica de *El Rey Peste* dirigida por Buñuel.

Por si todo lo que antecede no basta para aceptar la actualidad de este cuento, véase la siguiente descripción relativa a uno de los accesorios en la decoración del lugar en que se desarrolla la mayor parte de *El Rey Peste:*

> Overhead was suspended a human skeleton, by means of a rope tied round one of the legs and fastened to a ring in the ceiling. The other limb, confined by no such fetter, stuck off from the body at right angles, causing the whole loose and rattling frame to dangle and twirl about at the caprice of every occasional puff of wind which found its way into the apartment. In the craninum of this hideous thing lay a quantity of ignited charcoal, which threw a fitful but vivid light over the entire scene (9).

Considere el lector si el objeto tan precisamente descrito por Poe no es por derecho propio y sin lugar a dudas un «mobile», funcional por añadidura. Dígalo Alexander Calder, si no.

Sobre la obvia solidaridad y simpatía con que Poe mira a la humanidad desprovista y abusada y la reprobación que le merecen las castas privilegiadas, más vale no hablar, no vayan a pretender tornarlo en un pajarraco de esos del nuevo *gay* tronar.

GUSTAVO AGRAIT

Minerva 400
Dos Pinos, Río Piedras
PUERTO RICO

---

(9) En lo alto estaba suspendido un esqueleto humano mediante una cuerda enlazada en torno a una de las piernas y amarrada de una argolla en el techo. La otra extremidad que no estaba impedida por semejante grillo, se proyectaba del cuerpo en ángulo recto, haciendo que la totalidad del suelto y traqueteante esqueleto colgase y girase al capricho de cada soplo de brisa que se colase en el apartamento. En el cráneo de esta horrible cosa había una cantidad de carbón encendido que lanzaba una intermitente, pero viva luz, sobre la escena total. (Trad. del autor.)

LORCA, POETA ORIENTAL

No. No vamos a hablar del Lorca, poeta arábigo-andaluz, ni de sus famosas «Casidas». No hablaremos aquí tampoco de su panteísmo hindú. Nosotros iremos un poco más allá. Así pasaremos la Gran Muralla China. Hablaremos, pues, de este otro Lorca, gran vate chino, o poeta japonés.

BREVE HISTORIA DEL HAIKAISMO EN ESPAÑA

En enero de 1919, Rafael Cansinos-Assens traduce el prólogo de «Le Cornet à Dês» de Max Jacob para la revista ultraísta *Cervantes* y habla, casi sin darse cuenta, de un «poema japonés de tres versos» (1), quiero decir, del género lírico japonés llamado «Haiku» o «Haikai». En marzo y agosto del mismo año, ya se introducen en España los «poemas sintéticos» de Juan Tablada, primer reflejo hispánico del haiku japonés (2). Esto se debe al esfuerzo de César E. Arroyo, comentarista de la revista arriba mencionada. Dicho artículo acompaña, además de la propaganda de la nueva poesía del poeta mejicano, una explicación extensa de la poética del haikai. Dice así (3):

«En sus poemas sintéticos, el artista llega a una suprema concisión y a una suprema sencillez: poemas de tres versos de arte menor, pero que dan una impresión, una vibración, que el lector hará suya y ampliará después, llegando a tener la ilusión de que no fue por nadie transmitida, sino que surgió en su yo.»

La revista trae unos once haikais de Tablada, aparte del poema «prólogo», que es toda una poética del haikai (4):

---

(1) Cf. *La novísima literatura francesa*, pp. 55-61.

(2) Cf. *Modernos poetas mexicanos*, Cervantes, Madrid, III-1919, pp. 103-113. «La nueva poesía en América, la evolución de un gran poeta», en *Cervantes*, VIII-1919, pp. 103-113.

(3) *Idem*, VIII-1919, p. 108.

(4) Cito entero por la importancia del poema como poética muy difundida entre los poetas españoles. *Ibidem*, p. 108.

Arte, con tu áureo alfiler
Las mariposas del instante
Quise clavar en el papel.

A la planta y al árbol
Guardar en estas páginas
Como las flores del herbario.

En breve verso hace lucir
Como en la gota del rocío
Todas las rosas del jardín.

Taumaturgo, grano de almizcle
Que en el teatro de tu aroma
El pasado de amor revives.

Parvo caracol del mar.
Invisible sobre la playa
Y sonoro de inmensidad...

Los poemitas seleccionados constituyen una sucinta antología del nuevo género, que por sí puede dar una información suficiente de lo que es el haikai de Tablada: incluye estas obritas (5):

Las Abejas

Sin cesar gotea
Miel el colmenar.
Cada gota es una abeja.

El Bambú

Cohete de larga vara,
El bambú apenas sube, se doblega,
En lluvia de menudas esmeraldas.

La Garza

Clavada en la saeta
De su pico y sus patas
La garza vuela.

El Cisne

Al lago, al silencio, a la sombra,
Todo candor el cisne,
Con el cuello interroga...

(5) Entre once haikais en total, cito cuatro. Ibídem, pp. 108-111.

Ahora, después de cuatro años, Tablada encontrará su mejor propagandista en Enrique Díez-Canedo, eminente crítico español de la época. Este publica en *España* un artículo extenso sobre «Tablada y el Haikai» (6) y dice:

> «Los haikais de Tablada apresan al vuelo algunas imágenes en que tiembla la poesía de lo vivo.»

Volviendo a nuestro tema del desarrollo del haikaísmo en España, podemos hablar esta vez de un artículo de Ezra Pound en *Hermes*. El gran poeta imaginista americano dice en «La Isla de París», artículo suyo (7), que «Aragón ofrece el equivalente mental del hokku o de un "short-stop" chino en

Casino des Lumières Crues.

Un soir des plages à la mode on joue un air
Qui fait prende aux petits chevaux un train
Et la fille se pâme et murmure Weber d'énfer
Moi je prononce Wèbre et regarde la mer.

Y en el mes de junio de 1920, un tal J. M. V. comenta en el primer número de la revista *La Pluma* «Sages et Poètes d'Asie» de Paul-Luis Couchoud (8), manual de la poesía oriental y especialmente de la japonesa, más importante para el despliegue del haikaísmo en Europa. Este comentario tiene una importancia capital para nosotros, porque en él se da la primera noticia del haikaísmo francés, es decir, práctica del haiku por los poetas franceses. José Moreno Villa, posible autor del comentario, después de explicar la versificación del breve género lírico japonés, o esos «poemitas enanos, de 47 sílabas», aconseja oficialmente su lectura a todo poeta español. Moreno Villa no se olvida de añadir al final (9):

> «En España mismo podemos citar algún influido.»

Cuatro meses después, Díez-Canedo escribe en *España* un artículo titulado «Haikais» (10) y recoge formalmente las nuevas noticias del haikaísmo francés más reciente, basándose en el número de septiem-

---

(6) Artículo recogido en *Letras de América*. El Colegio de México, México, pp. 216-221. La cita, p. 219.

(7) Ezra Pound colabora en dos ocasiones en la revista *Hermes:* primera, «El arte poétco en Inglaterra contemporánea»», en el número 62, VIII-1920. Bilbao, pp. 447-450, y segunda, «La isla de París», *ídem, año* IV, núm. 65, XI-1920, pp. 665-673, de donde es la cita (p. 665).

(8) Páginas 46-47.

(9) *Ibídem*, p. 47.

(10) En la columna «Vida literaria», semanario *España*, 9-X-1920, año VI, núm. 284, pp. 11-12.

bre de la revisa *Nouvelle Revue Française.* En dicho número, están publicados los haikais de los doce poetas vanguardistas franceses, seguidos de un prefacio en el que se dan la definición de haikai y un manifiesto. El ilustre crítico informa de todos estos detalles y señala la semejanza del cantar español con la Tanka y el Haikai japoneses, y la analogía de unas obras *(Eternidades)* de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado *(Nuevas Canciones,* aún inédito) con el género japonés, por «la brevedad y la concentración del sentido» (11).

El artículo de Díez-Canedo fue seguido un mes después por «Proposiciones sobre el Hai-Kai» de Adolfo Salazar, primera proclama del haikaísmo en España (12):

> «Al salir al bazar literario la última novedad —flor exquisita del jardín japonés—, se descubre que, más o menos sospechadamente, esa flor se daba también en nuestros climas.
>
> ¿Pero era el mismo su perfume, penetrante tanto como sutil? Si la arabesca geometría de su aspecto simulaba un reflejo ficticio, por entre la fina traba de sus hojas no se enreda igual aroma.
>
> Cultivemos, pues, la variedad nueva. Nuestro invernadero occidental puede hacerla crecer de una manera insospechada.»

El ilustre musicólogo da seguidamente una pequeña muestra de sus haikais con títulos como «Abril», «Interior», «Encuentro», «Estío», «Viaje», «Cotidianamente», etc. Y a partir de este momento, el haikai está definitivamente de moda en España.

El año 1921 es el año del haikai en España. Antonio Espina, poeta de «Concéntricas» inventa «Casi Haikais» (13). Díez-Canedo le sigue con sus «Haikais de Cuatro Estaciones» en *La Pluma* (14). Y Adriano del Valle será uno de los más asiduos haikaístas de España, publicando su «Biombo Japonés» (15) y «Haikais en Siete Colores» (16), etcétera... En 1923, Guillermo de Torre publica su poemario ultraísta *Hélices* e incluye una sección entera de haikais, o «Haikais Occidentales» (17), como él prefiera llamar, y en el año siguiente, Isaac del Vando-Villar edita *La Sombrilla Japonesa* (18), libro de haikais a su

---

(11) Véase especialmente p. 12, *ibídem.*

(12) En el sexto número de la revista *La Pluma,* año I, XI.1920, pp. 269-71. Nuestra cita viene en las pp. 269-70.

(13) En *España,* Madrid, 15-I-1921, p. 12.

(14) Año II, núm. 10, III-1921, p. 140 (vol. II).

(15) Cf. en *La Pluma,* XI-1922, año III, núm. 30, p. 388. «Biombo japonés» se llama también un poema de Antonio Espina, publicado en la misma revista, año IV, núm. 37, VI-1923, página 475, cuyo exotismo japonés (v. gr., «Farolillo japonés») se asemeja al haikai a lo de Adriano del Valle.

(16) En *España,* año IX, núm. 372, 2-VI-1923, p. 10.

(17) *Hélices, poemas* (1918-1922), Editorial Mundo Latino, Madrid, 1923. Nuestra cita viene en la última sección del libro.

(18) Ediciones Tableros, Madrid, 1925, sin páginas.

manera, con un prólogo pomposo de Adriano del Valle: «Isaac del Vando-Villar en Siete Colores» (19).

Total, desde el año 1921 hasta 1924, años en que se liquida prácticamente el Ultraísmo, el haikai era el único género lírico nuevo conocido y practicado por la mayoría de los poetas españoles. Ya en el mes de julio de 1921, la revista *Pluma* habla de «la predilección de los más jóvenes por el Haikaísmo» (20) y en septiembre de 1923, Gerardo Diego menciona «la moda penúltima de la poesía japonesa» (21). La moda venía favorecida y fortalecida por la influencia arrolladora del poeta de «Eternidades» y «Piedra y Cielo», y más que nada, por la del traductor de *Pájaros Perdidos*, tagoreanos. Me refiero naturalmente a Juan Ramón Jiménez, cuyas obritas se identificaban sin más con el haikai, al menos, a la vista de los jóvenes poetas de la época (22). En la moda corroboran también cierto exotismo japonés de Gómez de la Serna (23), inventor de *Greguerías* y *Canciones Nuevas* de Antonio Machado, poeta japonés según Díez-Canedo (24).

Federico García Lorca paladea hasta la saciedad este ambiente orientalista de la época. El círculo de la «Residencia de Estudiantes»

---

(19) *Idem*, en el prólogo.

(20) En núm. 14, p. 58. El artículo se refiere a la poesía de Juan José Domenchina, cuyo comentarista es C. R. C. Dice así: «Cierto que la poesía que este nuevo poeta ensaya no es adecuada al gusto de la fácil maquinilla sentimental que acostumbran improvisar los zaqueros del movimiento modernista de hace veinte años. Menos aún se compaginan con la predilección de los más jóvenes por el "haikaísmo" y otras minucias poéticas de última hora.»

(21) Cf. en el artículo «Segunda antología poética»», *Revista de Occidente*, t. I, 1923, páginas 367-368; nuestra cita viene en la p. 368.

(22) No se olvide que el artículo o comentario de Gerardo Diego que acabamos de mencionar trata principalmente los poemillas de «Eternidades» y de «Piedra y cielo». Así: «Esta tendencia a la copla, al epigrama, a la célula (antología alejandrina, poesía japonesa).» O sea, una identificación entre la poesía juanramoniana y la poesía japonesa. Pero si queremos más datos sobre la influencia del haiku en Juan Ramón, véase Hyunchang Kim Rim, «El Zen y Juan Ramón Jiménez», en la revista *Prohemio*, Barcelona, núm. III, 2, IX-1972, pp. 237-260.

(23) El haikaísmo de Gómez de la Serna está demostrado en el prólogo de su *Flor de Greguerías* (1935). Cfr. *Espasa-Calpe*, Madrid, pp. 26-37. Sin embargo, la relación de las greguerías ramonianas con el haikai puede ser mucho más remota, si consideramos el haikai como aquello que escribieron los haikaístas exóticos como Adriano del Valle, Del Vando-Villar o el mismo Lorca joven, es decir, el exotismo con motivos extremo-orientales, puesto que las chinerías y japonerías de Gómez de la Serna datan ya desde el comienzo de *Greguerías* (1918) de una forma bastante constante, v. gr.: «La greguería es como esas flores de agua que vienen del Japón...» Es de notar que el verdadero principio de la greguería ramoniana (1910) no tiene nada que ver con el haiku japonés, excepto sus preferencias temáticas con las cosas teosóficas o budistas. A pesar de todo esto, muchos críticos identificaron el haikai con la greguería, v. gr. Cernuda, Luis: «Haikai, cuya moda había llegado a nuestra poesía, favorecida por las greguerías de Gómez de la Serna» (*Estudios sobre Poesía Española Contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, Bogotá, 1957, p. 115); García Prada, Carlos: «Muchas greguerías son verdaderos haikais», en *Letras Hispanoamericanas*, 2.ª serie, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1963, p. 100, etc.

(24) Me refiero concretamente al artículo de Díez-Canedo titulado «Antonio Machado, poeta japonés», en el diario *El Sol*, Madrid, 20 de junio de 1923, núm. 2.142, año VIII, p. 4. Respecto de la influencia oriental en Antonio Machado, hay, además de numerosos estudios de Díez-Canedo, un artículo de Luis Antonio Villena. (Cf. «Del Haiku, sus seducciones y tres poetas de lengua española», en *Prohemio*, Barcelona, IV, abril-septiembre 1973, pp. 143-174.)

era muy propicio a la influencia de la moda literaria. José Moreno Villa, nuestro comentarista del manual poético japonés, era el «brazo derecho del director» de la Residencia, y Adriano del Valle, el fanático japonesista de aquel entonces, era, como se sabe, su mejor amigo de la época. Y no hay que olvidar que Adolfo Salazar y del Valle habían sido los primeros que respondieron con sus respectivos comentarios y elogios a su primer *Libro de Poemas* (1921) (25). Si añadimos a esta lista de amistades Guillermo de la Torre, ya está todo perfecto: la relación lorquiana con el ambiente haikaísta del tiempo.

Lorca fue, en realidad, el poeta más beneficiado por la influencia del lirismo japonés. Le afectan tres modos diferentes del haikaísmo practicado por los poetas españoles. La época que cubre los primeros años veinte, o más concretamente, desde 1921 hasta 1924, o incluso hasta 1926, es para nuestro genio granadino su momento intenso del enamoramiento por el Oriente, y especialmente por el estilo poético japonés. Particularmente las *Canciones* (1921-1924) *Suites* (1921-?) y alguna parte del *Poema del Cante Jondo* estarán notablemente influidos por los tipos del haikai español que analizaremos a continuación, en relación con las obras de García Lorca.

INFLUENCIA ORIENTAL EN LORCA

Como apuntamos anteriormente, dividiremos la influencia oriental en Lorca en los tres modos siguientes: primero, la influencia de los temas orientales; es decir, chinerías o japonerías en sus poemas; segundo, influencia de un modo de concepción del haikai como algo epigramático, o aforístico, o como «suite» musical debussiana; y por último, influencia del haikai como equivalente al cantar andaluz, o canción escrita en una forma nueva. Además, hay este otro modo de concebir el haikai, quiero decir haikai como una imagen en verso, cosa que Lorca asumió como un factor general de los tres modos mencionados, o como elementos esporádicos dentro del poema.

1. *Canción China en Europa:*

Así es el título de un poema lorquiano de *Canciones*, y así es nuestro tema: poemas exóticos con temas orientales. El haikai así escrito está justamente en la línea de Adriano del Valle y del Vando-Villar. Veamos: Adriano dice en unos de sus haikais:

(25) Respecto de las críticas y comentarios sobre el *Libro de poemas*, véase: Auclair, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, Ediciones Era, México, 1972, pp. 89-90.

El Sol luce un kimono
con un dragón sentado en un lucero.

Un arrozal
y un mandarín
en un palanquín
y Li-Ta-Pe
cantando el samovar
del Té (26).

Y Lorca canta:

Sinto

Campanilla de oro
Pagoda dragón.
Tilín, tilín,
sobre los arrozales (27).

Del Vando-Villar iría un poco más lejos:

La princesa color de kaolín,
se divierte recitando «haikais»
dentro de su pequeño palanquín (28).

Como se ve en los ejemplos citados, el valor de los elementos orientales es muy superficial, quiero decir, sólo de nivel decorativo. Muchos poetas de esta época creyeron que utilizar algunas imágenes de inspiración lejano-oriental sería escribir haikais como en estos casos. Al joven Lorca le encanta juguetear con esta clase de cosas exóticas. En «Canción China en Europa», por ejemplo:

La señorita
del abanico,
va por el puente
del fresco río (29).

Y en esta otra imagen oriental, el poeta ve el budismo:

Unicornio gris y verde,
estremecido, pero extático.

---

(26) En *La pluma*, año IV, núm. 37 (VI-1923), p. 475.

(27) García Lorca, F.: *Así que pasen cinco años. Diván del Tamarit, Odas, Poemas póstumos*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1952, 6.ª ed., p. 179.

(28) Vando-Villar, Isaac del: *La sombrilla japonesa*, Ediciones Tableros, Madrid, sin páginas, 1925.

(29) Citaremos, según la edición más reciente de *Canciones, Poemas sueltos, Varia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 31.

El cielo flota sobre el aire
como una inmensa flor de loto (30).

Muchas de las imágenes utilizadas en las *Canciones*, están teñidas del color extremo-oriental. Veamos otros ejemplos:

Ahora entre los dos
se alarga impasible un mes, como un
biombo de días grises (31).

En el Instituto y en la Universidad.

Se trajo en el corazón
un pez del mar de China (32).

Ahora, lo curioso del caso es que Lorca, a veces, va muy lejos con este tipo de juego de imágenes: hasta inventa verbos como este, «japonizar», con un significado bastante ambiguo, al menos, al oído nuestro de hoy.

Por tus blancos ojos cruzan
ondas y peces dormidos.
Pájaros y mariposas
japonizan en los míos (33).

¡Hay que ver hasta dónde ha llegado el afán japonesista de Lorca! ¿Los pájaros y mariposas japonizan...? ¿Qué querría decir de verdad Lorca con este «japonizar»? La respuesta, la tiene Lorca, solamente el Lorca joven, Lorca japonesista.

2. *Libro de las Suites:*

Alrededor de 1925, Guillermo de Torre anuncia un nuevo libro de Federico García Lorca que se titulará *Libro de las Suites* (34), libro que no vio la luz a su tiempo. Por lo visto, a Lorca le importó mucho todavía la «suite» literaria en estas fechas. Las «suites» lorquianas nos dan pie para abordar de nuevo el tema de la influencia del haikai en nuestro poeta granadino. Y, desde luego, desde otro punto de vista, es decir, no de la influencia de los temas orientales como en los poemas exóticos, sino de la del estilo poético mismo.

---

(30) *Idem*, p. 85.
(31) *Idem*, p. 111.
(32) *Idem*, p. 130.
(33) *Idem*, p. 115, «Narciso».
(34) *Literaturas europeas de vanguardia*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1925, p. 81.

José Hierro observó que «en las canciones escritas entre este primer libro *(Libro de Poemas)* y el *Romancero Gitano* extrema la concisión, las deja reducidas al puro músculo, esqueleto» (35).

«Lo divagatorio e ineficaz que hay —continúa diciendo— en bastantes poemas iniciales es sustituido por el apunte breve, casi una sucesión de metáforas, de temas, sin variaciones.» El salto artístico, desde su primer libro, «borroso, desigual», hasta *Romancero Gitano* y *Poema del Cante Jondo*, lo prepara en nuestra opinión su práctica del haikai, precisamente «poética de concisión extremada» y de «puro apunte» (35).

En el círculo haikaísta francés, no era extraño llamar el haikai «suite», tal vez por su brevedad y por «puntillismo» impresionista según las palabras de Adolfo Salazar. A este propósito es revelador que en el diciembre de 1920, J. R. Bloch publicara sus «Deux petites suites, sur le mode de certains poèmes japonais», en la revista *Les Ecrits Nouveaux* (36). Al joven Lorca, le hubiera sido bastante significativo llamar a su nuevo género inventado «suite», porque él detestaba encasillar su poesía en algún «—ismo—» o en corrientes literarias. Por otra parte, le hubiera gustado utilizar el nombre de un género musical para sus poesías, como era en realidad músico, un devoto de Debussy (37), sugestivo, lírico, y además de inspiración muchas veces oriental, quiero decir, indochina y siamesa. Sin embargo, téngase en cuenta que el poema tiene un lenguaje y la música, otro: quiero decir que el lenguaje musical no es transformable directamente en el poématico. En otras palabras, Lorca necesitó, para escribir sus «suites» del lenguaje de haikai y de otros poemas, por ejemplo de Juan Ramón Jiménez, el epigramático y aforístico de su segunda época.

Juan Ramón fue influido a su vez por el haikaísmo en esa segunda época: una fuente viene a través de su traducción de *Stray Birds* de Tagore, «haichin» hindú esta vez, y otra, mediante la lectura directa de *Sages et poètes d'Asie*, libro ya citado, y de otros libros sobre el Oriente que casi siempre tenía al alcance de la mano (39). Para ver cuán cerca estaban el haiku y los poemas de Jiménez, vamos a comparar un caso:

---

(35) Cito según el artículo titulado «El primer Lorca», en la Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, agosto-septiembre de 1968, pp. 437-62.

(36) Cf. Schwartz, W. L.: *The Imaginative Interpretation of the Far-East in Modern French Literature, 1800-1925*, Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1927, p. 207.

(37) Respecto de la afición que tenía Lorca a la música, puede consultarse Auclair, Marcelle, *op. cit.*, pp. 55-61.

(38) La influencia del budismo zen y del haiku en Juan Ramón se ha estudiado por muchos estudiosos, Hyon-chang Kim, o Antonio Villena, etc., v. gr., Cf. Hyun-chang Kim Rim, artículo ya citado.

(39) Hyun-chang Kim, *op. cit.*, pp. 258-59.

Este es un haiku:

Mirar, admirar
hojas verdes, hojas nacientes
entre la luz solar (40).

Y el poeta moguereño es un poco más verboso:

Hojita verde con sol,
tú sintetizas mi afán;
afán de gozarlo todo,
de hacerme en todo inmortal (41).

Y en otra ocasión:

¡Hoja verde
con sol vivido;
carne mía
con mi espíritu!

En resumen, el joven Lorca escribió sus «Suites»-haikais bajo la influencia de tres vertientes: una, la del haikai traducido, otra, la del haikai juanramoniano y la última, la música de Debussy. Lorca empieza a escribir estos haikais a principios de 1921, porque los veremos publicados en la revista *Indice*, en su número de febrero y marzo, con el título sugestivo «El Jardín de las Morenas (fragmentos)». Veamos un ejemplo:

Rayos

Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto (43).

El poemita de 6-7-5 sílabas, muy parecido a 5-7-5 del haiku, utiliza con acierto un trazo de imagen muy sugestiva, con un fondo simbólico cristiano. Parece que Lorca no se olvida en estos poemitas del consejo de Adolfo Salazar, quien dice que el «Haikai-flor exquisita del jardín japonés-debe ser: ...gota transparente, el rayo se quiebra en ella luciendo sus siete colores: «sea ésta su estética; un puntillismo de sensaciones que construya la imagen en el fondo de la intuición» (44).

---

(40) Cf. Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *El haiku japonés,* Guadarrama, Madrid, 1972.

(41) Jiménez, Juan Ramón: *Segunda antolojía poética,* Espasa-Calpe, 1969, p. 256 («Nostaljia»).

(42) *Tercera antología poética,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1970, p. 559.

(43) «Suite», publicada en *Indice,* citado en el texto.

(44) Véase el artículo de Adolfo Salazar ya citado.

En realidad, hasta los temas que escoge García Lorca son parecidos a los de Salazar, v. gr.: Encuentro, Acacias, Interior, Jardín, etc.

La brevedad y la sugestión serán punto fuerte de Lorca desde entonces:

Cometa

En Sirio
Hay niños (45).

Réplica

Un pájaro tan solo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos (46).

En muchos casos, la imagen alcanza una verdadera altura de vuelo lírico. Metáforas lejanas, imágenes irracionales o incoherentes serán frecuentísimas en estos haikais, contruyéndose así un estilo propiamente lorquiano. Muchas veces, son verdaderos haiku, aunque no tienen un fondo oriental, ni el sabor «zen» ni el «Chok» (quietud transparente):

Por el aire,
el ruiseñor,
corazón del árbol (47).

Da lo mismo decir
estrella que naranja
cauce que cielo (48).

Aire

El aire,
preñado de arcos iris
rompe sus espejos
sobre la fronda (49).

La Osa mayor
da teta a sus estrellas
panza arriba (50).

---

(45) *Canciones...*, *op. cit.*, p. 162.
(46) *Idem*, p. 152.
(47) *Idem*, p. 147.
(48) *Idem*, p. 149.
(49) *Idem*, p. 156.
(50) *Idem*, p. 161.

¡Maravillosa cárcel,
cuya puerta
es la luna! (51).

Total, a nuestro juicio, Lorca, al escribir estos poemitas, se dio cuenta de qué género lírico estaba imitando: prueba de ello es que el poema «Sinto» ya mencionado pertenece al género «suite», quiero decir que Lorca, al escribir las «suites», tenía en su mente un modelo de signo japonés.

3. *«Andaluzas. En la Irregularidad Simétrica del Japón»:*

Ahora viene nuestro punto más importante, lo que llamaríamos el haikai como poética de las nuevas canciones andaluzas de Lorca. El andaluz bien nacido, que era Lorca, escribe una parte de sus *Canciones* tantas veces mencionadas, con el título «Andaluzas en la irregularidad simétrica del Japón» (52). Una curiosa alianza de dos elementos dispares que inventa el genio granadino: Andalucía y el Japón, o en otros términos, cantares populares andaluces y los haikais japoneses. Primero, hay que comprender la situación en que el joven Lorca pudo abarcar en la misma consciencia estos dos países geográficamente tan lejanos.

La analogía entre el haikai y las canciones populares tradicionales se ha advertido reiteradamente ya desde Gómez-Carrillo hasta Díez-Canedo, es decir, por todos los comentaristas sobre el género japonés. El ilustre periodista de la época Gómez-Carrillo, esta vez autor del *Sentimiento poético japonés,* dirá:

> «Los campesinos mismos entreteníanse en hacer minúsculas estrofas de diecisiete sílabas llamadas «haikais», especie de cantares bastante parecidos a los españoles...» (53).

Trece años después, Díez-Canedo volverá a señalar la gran semejanza de ambos géneros, añadiendo al mismo tiempo su punto de divergencias:

> «En nuestra canción domina sobre lo pintoresco y aun sobre lo puramente lírico, lo sentencioso, y sobre lo directo de la expresión, cierto énfasis conceptista sin que falten ejemplos de suma naturalidad tanto en los cantares populares como en los poetas cultos» (54).

---

(51) *Idem,* p. 149.
(52) Cf. *Idem,* pp. 41-53.
(53) En la Revista *Mercurio,* núm. 4, abril 1907, p. 458.

El estrambote de seguidilla, por ejemplo, equivale justamente a la métrica del haiku (5-7-5), pese a sus diferencias de silabización idiomáticas. La semejanza entre el haiku y los cantares tradicionales, si la hay, será entonces a nivel de la métrica, pero pocas veces, del fondo o de las formas del contenido, o de la retórica. Como bien explica Enrique Díez-Canedo, los cantares españoles prefieren decir a pintar; por lo tanto, su retórica predilecta será metáfora, mientras en el haiku predomina la imagen simple, o dos imágenes yuxtapuestas.

Sin embargo, las diferencias son superables: así hubieran pensado los poetas que escribían haikais a la manera de cantares, o viceversa. La operación de convertir una canción andaluza en haikai sería cosa sencillísima: utilizar unas imágenes simples y breves en las canciones. Y si quieren acercarles más al patrón original, bastaría sugerir o evocar, antes de decir sentencioso y discursivo. Respecto de otros recursos rítmicos, Adolfo Salazar advierte:

> «La armonía vocal interesa más en el Haikai europeo que su construcción métrica. Su brevedad no tolera una repetición silábica; aun la asonancia es ya redundante, que la eufonía resulte de la armónica variedad de la sílaba» (55).

Lo que explica Adolfo Salazar en estos fragmentos es precisamente la «irregularidad simétrica» de los versos japoneses. Lorca, buen discípulo del haikaísta-músico, además de respetar las normas de cambio antes mencionado, abandona la regularidad métrica o consonancia hasta cierto punto, para reconstruir su simetría a nivel semántico. Veamos un ejemplo:

En la luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Caballito negro.
¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

Caballito frío.
¡Qué perfume de flor de cuchillo! (56).

---

(54) «Haikais», artículo ya citado.
(55) *Op. cit.*
(56) *Op. cit.*, pp. 43-44.

Fíjense en el magnífico imaginismo de estos cantares, sobre todo, la primera y la tercera estrofa. El tema que escoge Lorca para nuestro poema es sencillamente anecdótico; como casi todas las canciones tradicionales, o como el romancero en general. El poeta granadino, al escribir estos versos, recurre o evoca un hecho histórico como indica claramente su título: *Canción de Jinete (1860).* Sin embargo, la forma de tratar estos temas es ya nueva en Lorca, quiero decir, totalmente diferente de aquellos modos tradicionales de cantar a lo popular. La canción lorquiana canta pero ya no cuenta; canta con imágenes y evoca o sugiere una tragedia dramática ya pasada, con unos trazos intensamente sugestivos: «Caballito negro / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?» Y cuando nos fijamos en el aspecto rítmico de la canción referida, encontramos una regularidad notable (predominio de hexámetros) con una desviación métrica final (un endecasílabo). Las rimas son de tipo A B A / A A, A B A / C C, sin llegar a ser consonantes, por las diferentes cadencias: -egra, -ado, ena/-egro, -uerto, etcétera. Total, un poema en que se nota una ligera irregularidad dentro de lo regular. Y no nos olvidemos que las medidas de 6 6 6 / 6 10 nos recuerdan las de 5 7 5 / 7 7 del Danka japonés, al menos en la forma irregular que representan diferentes versos.

Lorca concibió así el haikai, e intentó escribir sus *Canciones* andaluzas a la manera del haikai. El Haikai-canción andaluza lorquiano tiene unas características peculiares suyas: 1) los temas suelen ser históricos, pero sin argumentos; en otras palabras, bastaría decir que son unos duendes del pasado; 2) en el nivel retórico, predominan las imágenes y metáforas lejanas; 3) respecto de la versificación, Lorca procura una canción irregular con una simetría suficientemente perceptible, ya con la repetición frecuente de determinadas pautas métricas, ya con el uso de los estribillos.

Y estos últimos eran especialmente importantes para las canciones haikai lorquianas, porque el poeta solía utilizar sus «estribillos de nieve» (57) para dar una verdadera sensación de irregularidad en sus canciones. Prueba de ello es que ningún estribillo empleado por Lorca en «Andaluza» coincide con la métrica de los versos restantes y que aun en el mismo estribillo suele ser dispar la longitud silábica de los versos. Además, es de notar que los estribillos del poeta granadino no son una repetición continua de los mismos versos como suele ocurrir, sino casi siempre con cierta modificación de los elementos semánticos, v. gr.:

---

(57) Lorca, refiriéndose probablemente al haikai en un poema dedicado a Guillermo de Torre, nuestra haikaísta ya mencionado, habla de «canciones de bambú d estribillos de nieve». Cf. «Así que pasen cinco años...», *op. cit.*, p. 216.

«Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?» se alterna con «Caballito frío. /¡Qué perfume de flor de cuchillo!». En otra ocasión, «La mar no tiene naranjas, / ni Sevilla tiene amor.» hace par con «La mar no tiene naranja, / Ay, amor. / ¡Ni Sevilla tiene amor!»

Los estribillos le interesaron mucho al Lorca haikaísta para sus canciones, porque éste menciona en «La sirena y el carabinero», dedicado a Guillermo de Torre, haikaísta oficial, «canciones de Bambú», «estribillos de nieve»:

En la orilla del agua cantan los marineros,
canciones de bambú y estribillos de nieve.
Mapas equivocados relucen en sus ojos
un Ecuador sin lumbre y una China sin aire (58).

Pero lo que aquí no hay que olvidar es que estos «marineros» que «cantan canciones de bambú» son los mismos «marineros andaluces» que dicen este tipo de estribillos: «¡Ay muchacha, muchacha, / cuánto barco en el puerto de Málaga!»; «¡Ay muchacho, muchacho, / que las olas me llevan mi caballo!»; «¡Ay muchacha! / ¡Ay muchacho! / ¡Qué buen caminito! Cuánto barco en el puerto / y en la playa ¡qué frío!» (59). Quiero decir que el joven Lorca abarcaba en la misma consciencia el Lejano Oriente y Andalucía, en otras palabras, el haiku y las canciones andaluzas, al menos, a nivel de los estribillos.

El uso de «las canciones de bambú» o «estribillos de nieve» es muy constante en el Lorca posterior, de la época de *Romancero Gitano* y del *Poema del Cante Jondo.* Empezando por «Verde que te quiero verde», podemos citar muchos ejemplos, v. gr.:

Un solo pez en el agua.
Dos Córdobas de hermosura.
Córdoba quebrada en chorros.
Celeste Córdoba enjuta.
(Romancero Gitano) (61).

¡Ay, amor
que se fue y no vino!
... ...

(58) *Ibídem.*

(59) Los estribillos utilizados en *Andaluzas,* escritas a la manera de la «irregularidad simétrica del Japón», no son exclusivos para estas canciones, sino rastreables a través de todas sus canciones de la época. Para Lorca los estribillos, calificativo de la poética del haikai, inventado por él, eran sinónimos de todo tipo de los estrambotes o estribillos de las canciones andaluzar. Cf. [Así que pasen cinco años...», *op. cit.*, pp. 198-99.

(60) *Romancero gitano. Poema del Cante Jondo,* Espasa-Calpe, Madrid, 5.ª edición, 1977, página 45.

(61) *Idem,* pp. 93-94.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!
(Poéma del Cante Jondo) (61).

CONCLUSION

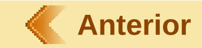
La poesía oriental tuvo la suerte de encontrar la mejor época de la formación estilística de un gran poeta, es decir, el Lorca de los años veinte, edad física del poeta y, al mismo tiempo, años cronológicos del siglo. Simplemente hemos hablado de un estilo poético que sirvió de trampolín para saltar desde su «desigual e inmaduro» libro primerizo *(Libro de Poemas)* hasta una obra maestra madura, que es *Romancero Gitano.* Entre estos dos libros, se encuentran *Canciones, Libro de las Suites* y *Poema del Cante Jondo,* poemarios no menos interesantes que aquellos ya mencionados, por su gran valor estilístico propiamente dicho y especialmente por el estudio de la formación del poeta en cuestión.

Como hemos visto en las páginas anteriores, el joven Lorca practicó los tres modos diferentes de escribir el haikai en España: primero, haikai como exotismo oriental, a cuyo grupo pertenecerían Adolfo Salazar, Gómez de la Serna, el greguerista, Del Vando-Villar y Adriano del Valle, etc.; segundo, haikai como «suite», o apunte breve o aforismo o epigrama, manera de escribir de los haikaístas españoles como Juan Ramón Jiménez, Juan José Domenchina, Antonio Espina, etc., y, por último, haikai como cantares, o canción nueva andaluza, cuyos practicantes más asiduos eran Antonio Machado, Manuel Machado y otros. A esta lista de los posibles estimuladores del haikaísmo lorquiano, podremos añadir también Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, Guillermo de Torre, a nivel de los más enterados del modelo japonés.

Lorca supo asumir la influencia oriental, haciéndola suya inconfundiblemente suya. Casi podríamos decir que el modelo le sirvió de estímulo, porque el poeta español probablemente no comprendiera del todo el haiku japonés, su espíritu zen, por ejemplo. Pero esto no le importaba. El poeta bebió a su manera lo que era el ambiente literario de la época y supo digerirlo sabiamente, como él quiso. Así nace el estilo de la canción andaluza propiamente lorquiano, estilo que se debe, en su época de formación, al afán febril del joven Lorca por lo oriental y especialmente por el haikai japonés.

YONG-TAE MIN

Han Kuk University of Foreign Studies
Rimun-Dong, Dong dac Mun-Gu
SEUL, Corea





NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

NOTAS SOBRE LA ESTRUCTURA DEL FOLLETIN

En los últimos años, y como un proceso paralelo al desarrollo de la sociología de la literatura, han ido surgiendo estudios que centran su atención en el complejo campo de la *literatura popular*

Con este término se ha estado aludiendo, de modo general, a un tipo de literatura que se ha desarrollado al margen de la literatura aceptada como tal por sus valores estéticos, y en forma específica, a aquella literatura no problemática, cuyo objetivo básico es satisfacer una inmediata necesidad abierta en el mercado consumidor: la necesidad de entretenimiento, de la diversión del público. En relación a las formas actuales de esta literatura popular, se han usado los términos «sub-literatura», «paraliteratura», «literatura trivial», y otras.

El concepto de literatura popular, sin embargo, resulta extremadamente impreciso, justamente porque no se asume desde una perspectiva de valoración estética definida en cada caso (y el llamado valor estético tiene connotaciones histórico-sociales que requieren de una delimitación previa), sino a partir del grado de favor que tal o cual literatura alcanza en el público. Así, engloba indistintamente a aquella literatura que, no teniendo origen culto, llega a ser reconocida como expresión estética y social de un tipo de sensibilidad que adquiere prestigio en la historia del arte (el Romancero y otras formas de la llamada poesía popular, por ejemplo), junto a otra que difícilmente puede ser estimada por su valor estético, y que debe su difusión a intereses exclusivamente ideológicos y comerciales, a la vez que impide deslindar el caso de aquella literatura estéticamente valiosa que llega a compartir el mismo favor —en cuanto a difusión— que la mala literatura, como ocurrió durante el siglo XIX con Balzac, Dickens o Pérez Galdós, o en nuestros días, con obras como *Cien años de soledad* en relación a los «best-seller» de prestigio efímero. Los

actuales conceptos a que hemos aludido, de algún modo han estado atendiendo a estas distinciones.

Desde el punto de vista histórico, también la coexistencia de literaturas de distinto valor reclama una exacta caracterización genérica y una precisión terminológica justa. Si durante el siglo XIX, junto al gran desarrollo de la literatura europea surgió una novela de amplio consumo popular conocida comúnmente como *folletín* o *novela por entregas*, durante este siglo se da el mismo proceso paralelo, con la difusión de una variedad de novelas de consumo masivo que se distinguen entre sí temáticamente (la novela rosa, la novela de «cow-boys», la novela policial, etc.), sin considerar aquellas expresiones pseudo-artísticas que, a partir del desarrollo de los actuales medios de comunicación de masas, se erigen en el equivalente moderno de la antigua literatura de entretenimiento: las fotonovelas, el radioteatro, las teleseries, etc., y que en muchos casos constituyen una transposición al guión o al «script» de los antiguos cánones del folletín.

En nuestro caso, nos interesa precisamente delimitar los rasgos que caracterizaron a la llamada literatura de *folletín*, la literatura popular de mayor difusión durante el siglo XIX, y que recientemente ha comenzado a ser revalorada como un fenómeno importante de la historia de la novela, tanto por los especiales rasgos ideológicos que manifestó como por los recursos narrativos que contribuyó a difundir, muchos de los cuales fueron incorporados a la literatura posterior, o a la que desarrollaba una concepción distinta de la novela (1).

Esto exige enfrentar el tema desde una doble perspectiva: desde el punto de vista de su filiación histórica dentro del desarrollo de la literatura y desde el punto de vista de la estructura narrativa que la define como género, o al menos como una especie formal e históricamente distintiva en el desarrollo de la novela.

Originalmente, la palabra *feuilleton* designaba un suplemento de crítica literaria y artículos varios que aparecían en algunos periódicos franceses. La carrera competitiva entablada por dos de estos periódicos, *La Presse* y *Le Siècle*, hace que en un momento sus directores decidan ampliar el número de lectores incorporando la publicación seriada de textos narrativos. El primero en hacerlo es *Le Siècle*, que a partir del 5 de agosto de 1836 publica un resumen del *Lazarillo de Tormes*, para lanzar un reto que pocos meses después recogerá *La Presse*, que edita por el mismo procedimiento *La Vieille Fille*, de Bal-

(1) Véase, por ejemplo, Francisco Ynduráin, «Galdós entre la novela y el folletín», Madrid: Taurus Ediciones, 1970, o Juan José Coy, «Washington Square o el folletín bien hecho». *Papeles de Son Armadams* LV, N. CLXIII, octubre 1969, pp. 26-47.

zac. A partir del año siguiente la idea se transforma en un procedimiento habitual que va condicionando la creación de un tipo de relatos extensos, que con el tiempo se conocerán como novelas de folletín. En forma similar a lo que ocurre con el cuento decimonónico, los requerimientos externos contribuirán a condicionar la estructura del nuevo género. Pronto surgirá, por una vía desligada del folletín de los periódicos, la publicación de novelas por entregas, cuyos rasgos formales, debido al carácter seriado de las novelas, serán los mismos que impusieron los periódicos. Ese mismo año la forma literaria es introducida en España, donde comienzan a publicarse novelas en periódicos y luego en entregas semanales, alcanzando una alta difusión, especialmente en dos momentos: entre 1840-1851 y luego entre 1860-1868 (2).

Los críticos que han comenzado a estudiar este fenómeno difieren sobre qué tipo de elementos pueden definir la caracterización del género: o el aspecto temático o la forma externa.

Para Leonardo Romero Tobar, la estructura del género fue determinada, en gran medida, por el medio de publicación (la entrega):

> Se trata de un rasgo pertinente de carácter formal que conforma tectónicamente, tanto en sus momentos originales como en su desarrollo histórico, los rasgos estilísticos y técnico-narrativos sobre los que los lectores han fabricado *a posteriori* la imagen de la nueva forma novelística (3).

Una postura similar adopta Juan Ignacio Ferreras, quien, en un estudio bastante completo sobre la estructura de la novela por entregas, concluye:

> Nos encontramos ante un caso, quizás único en la literatura novelesca, en que la forma, es decir, la serie de mediaciones que determinan la aparición de la novela por entregas, es tan importante —tan determinante, sería más exacto— que el contenido de las mismas obras resulta afectado (4).

Para Iris M. Zavala y Joaquín Marco, por otro lado, los elementos que definen el género deben buscarse en el contenido, viendo el desarrollo del folletín, por lo menos en España, como el resultado de la publicación de las novelas de Eugenio Suë y del español Ayguals de

---

(2) Cf. Leonardo Romero Tobar: «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco», *Prohemio*, III, 1 (1972): 45-56.

(3) Leonardo Romero Tobar: *Ob. cit.*, p. 51.

(4) Juan Ignacio Ferreras: *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus Ediciones, año 1972, p. 246.

Izco, que popularizan los temas histórico-sociales provenientes de la tradición romántica anterior (5).

Joaquín Marco, al efecto, señala:

> Se califica de novela folletinesca aquella que se publica en forma de folletín en periódicos o en entregas y la que presenta determinadas características. No debemos confundir, sin embargo, el contenido con la forma de publicación. Por entregas aparecieron desde novelas de Pérez Galdós hasta la de Dickens *The Posthumous Papers of the Picwick Club* (desde marzo de 1836 hasta noviembre de 1837). Ni Galdós ni Dickens, sin embargo, ejemplifican lo que se califica de novela folletinesca, aunque ambas deban no poco a tal género. En sus orígenes, la novela de folletín acompaña a la introducción de la novela como género de gran impacto social. La novela histórica y sentimental recluta sus adeptos entre la naciente clase media y la incipiente burguesía. El género se afianza gracias al interés que muestran las mujeres y especialmente los jóvenes. La novela por entregas arrastra hasta al naciente proletariado ilustrado. En general, es una literatura urbana y tiene su centro de interés en las grandes ciudades. Es también novela de exportación. Pero ya es hora de distinguir tres tipos fundamentales de novela folletinesca: la histórico-social o histórico-política, como se quiera, la histórico-sentimental y la sentimental (...) La primera deriva de los ensayos costumbristas, la segunda de la novelística romántica de Walter Scott. En otras ocasiones se dan mezcladas y confundidas. En ambos casos, sin embargo, la narración se desarrolla en forma lineal, muy simple. Se caracteriza por la complejidad del enredo, como las novelas del Siglo de Oro. Los personajes se definen inmediatamente y sus características morales permiten delimitarlos en el campo de los buenos o en el de los malos. La novela folletinesca tiende a provocar grandes sentimientos. Los buenos son siempre favorecidos, los malos, castigados. La sentimental sin friso histórico (sincrónica) se convertirá en «novela rosa» (p. 8).

Es indudable que la consolidación del género no puede analizarse atendiendo a alguno de estos dos aspectos por separado, sino considerando la convergencia de una forma de publicación determinada por las condiciones del mercado, es decir, la existencia de un público amplio pero con medios económicos limitados (6), y de temas

(5) *Vid.* Joaquín Marco: Prólogo a *Pobres y ricos o la bruja de Madrid,* de Wenceslao Ayguals de Izco, Barcelona: Taber, 1969, y el artículo de Iris M. Zavala: «Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española», *Revista de Occidente* núm. 80, noviembre de 1969, páginas 167-188.

(6) En un trabajo muy bien documentado, sobre la producción y consumo literario de la novela por entregas, Jean-François Botrel demuestra cómo el sistema de producción y venta de las novelas por entregas constituye un modo de obtención segura de ganancias para el productor, sin recurrir a gran inversión de capital (el que es restituido con cada entrega), permitiendo a la vez formar una amplia masa consumidora, a partir de las ventajas que significa adquirir la obra por medio de gastos periódicos reducidos; aunque finalmente el

literarios destinados a satisfacer las inquietudes que parece manifestar ese público, pero en un nivel de generalización que concilie los posibles antagonismos sociales, buscando defender lo que, a primera vista, los autores creen que es el sentimiento mayoritario. De allí se explica que, en aquellas novelas que defienden principios sociales que están agitando tanto a la sociedad francesa como a la española (el socialismo utópico francés o el republicanismo democrático español), predomine una notoria falta de coherencia ideológica que se traduce en soluciones que sólo afectan al plano moral de la sociedad, es decir, aquel nivel donde se produce un aparente consenso ideológico. El folletín deviene así en literatura que, buscando atraer el favor de todo el público, presenta un mundo socialmente conciliado gracias a la imposición de valores demasiado abstractos, nunca definidos en una interrelación con las condiciones objetivas de la realidad histórica.

Quien ha explicado con claridad este fenómeno es Umberto Eco, al estudiar, en el caso de la conocida novela de Eugenio Suë *Los misterios de París*, lo que él llama la «estructura consolatoria» que manifiesta el género:

> The author of a popular novel never expresses his own problems of composition to himself in purely structural terms (How to write a narrative work?) but in terms of social psychology (What sort of problems must I solve in order to write a narrative which I intend shall appeal to a large public, and arouse both the concern of the masses and the curiosity of the well-to-do?).
>
> We suggest a possible solution: let suppose an existing everyday situation in which are to be found elements of unresolved tension (Paris and its poverty); then let us suppose a factor capable of resolving this tension, a factor in contrast with initial reality and opposing it by offering and inmediate and consolatory solution to the initial contradictions. If the initial reality is authentic and the conditions necessary for the resolution of its contradictions do not already exist within it, then the resolute factor must be fictitius. In so far as it is fictitius, it can be readily created in the mind, and presented from the beginning as already in being: so it can go into action straightway, without having to pass through the restrictive intermediary of concrete events (7).

Esta atención, volcada exclusivamente hacia la satisfacción de las expectativas que se adivinan en un público amplio, y que fácilmente

público paga mucho más que el valor de un libro común, tiene la ilusión de participar del mundo de la cultura a bajo costo. *Vid.* Jean-François Botrel: «La novela por entregas: unidad de creación y de consumo», *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Editorial Castalia, 1974.

(7) Umberto Eco: «Rhetoric and Ideology in Sue's. Les Mystères de Paris», *International Social Science Journal* (UNESCO), vol. XIX, núm. 4, 1967, p. 558.

se pueden resolver en el plano de la ficción, permite explicar los distintos grupos temáticos que irá recogiendo el género y situarlos históricamente en el desarrollo de la novela: de algún modo, hay una captación del tipo de preocupaciones sociales que van aflorando en la realidad, pero asumida y resuelta a partir de una intencionalidad predominantemente comercial.

La novela folletinesca —aceptando el sinónimo con «novela por entregas» y dejando de lado su clasificación tipológica de acuerdo al tema— se prolonga históricamente hasta fines del siglo XIX, y su declinación coincide con el afianzamiento de la industria editorial, que comienza a producir sus libros a bajo costo (8). Durante su vigencia como literatura popular, logra definir unas características estructurales que pueden individualizarla como un tipo específico de novela, algunos de cuyos elementos se prolongarán a formas literarias de otro nivel, tal como el género incorporó, a su tiempo, elementos provenientes de la tradición literaria anterior, entre ellos muchos rasgos de la literatura romántica.

Trataremos de definir a continuación los elementos que nos parecen distintivos del género, y considerando aquellos estratos que es posible deslindar a partir de la concepción de la obra literaria como una estructura que impone una situación comunicativa imaginaria: el narrador, el mundo narrado, el destinatario y los procedimientos narrativos que se asumen como usos constantes, definiendo una forma arquetípica de representación del mundo. Buscamos un modo de ordenación que integre en forma orgánica estos rasgos básicos que se dan en distintos estratos del folletín, muchos de los cuales han sido señalados en los estudios a que hemos estado aludiendo en las notas.

El mundo que presenta el folletín, en sus distintos tipos, está basado en un orden de valores constantes, nunca problematizados, y que se definen a través de oposiciones estereotipadas. Andrés Amorós señalaba que «todo el mundo del folletín se basa en los fuertes contrastes, utiliza ampliamente un técnica de rotundas oposiciones» (*ob. cit.* p. 134). Los temas que presenta son limitados, y fácilmente se pueden reducir a esquemas repetitivos: el tema de la pobreza, el de la honra, el de la conquista, el de la injusticia, el de la traición,

---

(8) El sistema de venta de textos por entregas se ha prolongado luego con la aparición de obras de ciencia, arte, historia, etc., en fascículos, reeditando los objetivos comerciales y el modo de producción practicado durante el siglo XIX, para competir con los textos de lujo. Pero Andrés Amorós destacó la supervivencia tardía —en España— de novelas por entregas, sin duda otra aislada proyección del pasado en un presente distinto. *Vid.* Andrés Amorós: *Subliteraturas*, Barcelona: Ariel, 1974.

etcétera. Una de las particularidades del folletín es presentar sus motivos literarios sobre la base del contraste fijo, a partir del cual el desarrollo novelesco consistirá en inventar las oposiciones. Así, inicialmente los buenos, a quienes debe estar destinada la felicidad, la honra, la riqueza, el amor, aparecen desdichados, deshonrados, pobres e incomprendidos.

Como el folletín no establece un cuestionamiento del mundo histórico-social que trata, ni define caracteres individualmente complejos sino simples estereotipos humanos, la estructura predilecta que desarrolla el género es, acudiendo a la distinción de Kayser para el estrato del mundo narrado, la de las novelas de acción. Al respecto, señala Ferreras:

> De aquí que toda novela por entregas sea necesariamente una novela de aventuras, en la más amplia acepción del término. El autor intenta describir caracteres, pero no logra hacerlos funcionar; intenta sugerirnos un universo, pero no puede recrearlo y la sugerencia se pierde. Al autor sólo le queda el recurso de la acción de los personajes: acción o aventura siempre personal o individualizada *(ob. cit.,* p. 252).

Los personajes que presenta son, por lo general, personajes planos, sin complicación psicológica, y en la medida en que son portadores de los valores fijos que definen el mundo, aparecen caracterizados de una vez y para siempre. Uno de los rasgos típicos que manifiestan, en este sentido, es lo que Amorós llama «el determinismo de la raza»: todos los personajes llevan escrito en el rostro su carácter moral. Los cambios que se llegan a producir, por efecto de la trama, son básicamente sustitución de roles; así, el bueno se transforma en malo, el noble en villano, el aliado en traidor, etc.

Esta tipología maniquea de personajes, degradación de las concepciones idealistas del romanticismo, tendrá su contrapartida en el naturalismo, donde surgirá otra tipología destinada a representar las nociones deterministas (leyes de la herencia, temperamento, atavismos raciales) que definen al hombre como ser material. Dos concepciones opuestas recurriendo a un modo similar de representación literaria.

En correspondencia con este sistema rígido de representación de mundo, el género desarrolla algunas técnicas de narración destinadas a situar sin ambigüedad sus contornos. En relación al espacio, por ejemplo, las descripciones constituyen acotaciones funcionales, y en rigor no hay descripción configuradora del mundo, sino simple definición: se habla de la humilde huérfana, la lujosa casa, el lúgubre

castillo, la rutilante belleza, pero sin señalar en qué consiste la singularidad de cada objeto o situación. Lo mismo ocurre con la caracterización de los personajes en relación con las acciones que realiza, donde, como señala Ferreras, «el nombre representa al sujeto de la acción, y el adjetivo predefine la acción»; así, la mención del malvado conde precede a una mala acción del personaje, o la indicación del lúgubre castillo introduce una acción lúgubre, y así.

Junto a la acotación del espacio, se utiliza con profusión la referencia puntual del tiempo como modos de orientar al lector, pero sin que el tiempo juegue un rol definitorio de la naturaleza del mundo narrado, o por lo menos que contribuya a la configuración de un orden novelesco. Sólo aparece como un dato cronológico subordinado a la secuencia de las acciones.

En relación al narrador, por lo general se trata de un narrador omnisciente, pero no impersonal. Se caracteriza por imponer un punto de vista definitivo sobre el mundo —punto de vista que, por otra parte, se liga ostensiblemente al del autor, a veces a través de acotaciones directas— en una doble dimensión: desde el punto de vista de los valores que defiende y desde el punto de vista de su proyección sentimental en lo narrado. A lo largo del relato, el narrador va haciendo presente un tipo de destinatario caracterizado explícitamente por la misma actitud valorativa y sentimental. Las reflexiones, las angustias y las alegrías del narrador encuentran un eco solidario en el lector ficticio. La comunicación no alcanza a transformarse en diálogo creador, sino que se queda en un monólogo que repite así sus esquemas inmutables, estratificando la realidad.

En relación al estilo, hay varios rasgos que han caracterizado distintivamente al género, y que por una parte son tributarios del esquematismo de la representación del mundo, y por otra de la forma externa, esto es, de su carácter de novela por entregas.

En el primer caso, y en correspondencia con esa cerrada oposición de valores que acostumbra imponer al relato, el folletín desarrolla un ritmo de contrastes que alcanzan a la organización semántica y sintáctica de los enunciados. Son frecuentes, en este sentido, las frases de este tipo: «¡Si no merezco tu indulgencia como hija, tenme lástima como madre!».

Pero sin duda los elementos de estilo que más han contribuido a desacreditar el género, por el hecho de que, siendo generados por la necesidad de extender al máximo el relato, con objetivos comerciales, afectan fuertemente la coherencia interna de la obra, son los que surgen de la división formal del folletín en entregas periódicas.

El género abusa de lo que se ha llamado «estilo amplificatorio», esto es, la tendencia a extender la narración por medio de las repeticiones, las escenas truncas, la acumulación de incidentes, la minuciosidad del diálogo, etc. El objetivo es dilatar el relato y al mismo tiempo mantener la expectación del lector.

Uno de los recursos típicos que desarrolló el folletín —y que ha pasado a las nuevas formas de arte de entretención, como la teleserie o la radionovela— es el de la suspensión del hilo narrativo en un punto culminante, lo que Botrel llama la «técnica de la fragmentación». Tratándose de un fenómeno de tipo formal, no de necesidad interna, en el desarrollo del relato va superponiendo falsas «crisis», que luego tendrán que resolverse con flagrante menoscabo de la verosimilitud. En el lector estos finales, generalmente acompañados de interrogaciones formuladas por el narrador a fin de excitar la curiosidad y la tensión emotiva de los destinatarios, producen una mezcla de satisfacción (por lo ya conocido) e insatisfacción (por no saber lo que vendrá).

La novela folletinesca, durante su vigencia histórica como género popular, aun cuando se desarrolló al margen de la llamada literara culta usufructuó a la vez de dos movimientos literarios distintos. Por una parte, recogió del romanticismo una concepción peculiar de las formas artísticas, especialmente las que contribuían a definir la historia como un mundo signado por el choque de las pasiones y el desborde sentimental (y que en la novela propiamente sentimental, quizás la de mayor arraigo, llevaron a concebir el mundo según «el orden del corazón» en oposición al orden de la realidad) y al narrador una individualidad proyectada decisivamente en ese mundo; por otra parte, se acercó al realismo que caracterizaba a la literatura de la época, pero entendiendo el realismo como dato topográfico o caracterización pintoresca.

En la historia de la novela decimonónica el folletín es, en cierta manera, un puente —un puente un tanto marginal, pero susceptible de medirse con detención— entre el romanticismo idealista y el realismo posterior, en especial el realismo costumbrista de la segunda mitad del siglo. Por una parte es un puente ideológico (9), y por otra

---

(9) Iris M. Zavala, en el artículo citado, destaca este rasgo cuando señala: «Estos escritores no defienden principios sociales coherentes, pero con ellos comienza el interés por las reivindicaciones sociales y la vida del bajo mundo, tema frecuente en la novela realista y naturalista tanto francesa como española de finales de siglo, y, sobre todo, entre los precursores de la generación del 98 (...) El novelista de mediados de siglo tiende a reconciliar las clases y los antagonismos sociales y pretende transformar la sociedad en el plano moral. Sólo más tarde otros pensadores y escritores opondrán una conciencia revolucionaria que aspirará a abolir el régimen social que engendra las diferencias» (*ob. cit.*, pp. 183-184).

una abigarrada y desigual forma genérica que impuso y difundió muchos procedimientos narrativos que con el tiempo serían redefinidos y superados por el realismo, a partir de una conciencia distinta del arte de la novela (10).—*JUAN ARMANDO EPPLE (2 Peabody Terrace, Apartado 713, Harvard University, Cambridge, Mass. 02138. USA).*

(10) Las deudas con el folletín, en este aspecto, están presentes en una parte importante de la novela decimonónica, tanto de España como de Latinoamérica. En el caso de la última, se reconocen tanto en la obra inicial del chileno Alberto Blest Gana, por ejemplo, y en especial en su novela *La aritmética en el amor* (1862), obra fundacional de la novela chilena, como en las novelas finiseculares de un Manuel Payno, especialmente en ese amplio friso sobre la vida de México que es *Los bandidos de Río Frío* (1889-91). Podría decirse que el folletín influye casi toda la novela costumbrista del XIX en la América de habla española.

EL PERIODO MEXICANO DE LUIS BUÑUEL

Cuando se ha intentado estudiar la actividad de los españoles exiliados por la guerra civil en América, el capítulo del cine fue uno de los menos conocidos y más a menudo soslayados, pese a su interés (1). Algunos nombres muy famosos (Luis Buñuel, Carlos Velo, María Casares...) han borrado a los demás, pese a su número e importancia: más de un centenar, según Román Gubern, quien reconoce que esta cifra es aún provisional. De este éxodo cinematográfico, cuyos contingentes técnicos y artísticos se reclutaron en los cuadros del film sonoro español del período Republicano (otro sector mal conocido hasta hace poco), el mayor número se dirigió a México y Argentina, en ese orden, donde su actividad fue bastante copiosa y relevante. Pueden ejemplificarlo, entre otras, la labor del pintor y escenógrafo Gori Muñoz y el fotógrafo José María Beltrán en el cine argentino, o la de Carlos Velo y Luis Alcoriza, directores cuya mayor (o total) obra artística se desarrolla en México. Junto a ellos hay muchos más: actores, guionistas, directores, técnicos, que se integraron paulatinamente a la industria de dichos países, cosechando a veces importantes premios y una posición destacada en la industria.

No hubo discriminación contra ellos; ni laboral ni artística. Y curiosamente fue el más genial, Luis Buñuel, quien tuvo una carrera americana más ardua. Probablemente porque sus metas eran más exigentes y difíciles. Por otra parte, aunque su actividad en México

(1) El vacío comenzó a llenarse con el documentado libro *Cine español en el exilio*, de Román Gubern (Barcelona, 1976) y las notas y referencias de los críticos J. F. Aranda, en España, y Emilio García Riera, en México.

fue importantísima, no se lo puede asimilar al cine azteca en sí, como factor aglutinador de tendencias o estéticas, ni como centro de inspiración para quienes trataban de elevar el mediocre nivel general de su industria. Buñuel siempre fue un solitario, un creador sin discípulos, cuyo mundo se sobreponía a la circunstancia, tanto en México como en París. Sin embargo, su período mexicano no sólo es el más extenso de su carrera (su filmografía española es mínima: sólo un documental, *Tierra sin pan,* y supervisiones como director y productor entre 1935 y 1936, más sus labores en documentales de la guerra civil), sino que allí recobrará —lentamente— un impulso creador que casi siempre había quedado inédito desde sus fulgurantes iniciaciones en la vanguardia francesa surrealista: *El perro andaluz* (1929) y *L'Âge d'Or* (1930).

No vamos a relatar ahora las penurias y andanzas de Buñuel desde su salida de España en 1938, en misión diplomática, enviado a Hollywood para supervisar dos películas sobre la contienda, porque estos episodios están suficientemente pormenorizados en la biografía crítica de Aranda y en *El cine español en el exilio,* de Gubern, así como en artículos de revistas francesas, americanas e inglesas. Basta recordar que quedó varado en Los Angeles, sin trabajo. Fue auxiliado por el gran escultor Alexander Calder y finalmente obtuvo un empleo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde tuvo que renunciar ante presiones de elementos conservadores, entre ellos el reverendo McClafferty, secretario de la Legión de la Decencia y claro precursor del senador McCarthy... Acusado de izquierdista y surrealista (!), Buñuel abandonó Nueva York y fue a Hollywood, donde fue contratado por la Werner Bros como supervisor de versiones españolas, pero terminó en oscuras tareas de doblaje. Su partida hacia México, ante la imposibilidad de dirigir, fue propiciada por la productora francesa Denise Tual, para preparar una adaptación cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca.

Este proyecto fracasó ante la imposibilidad de obtener los derechos de la obra, y varios meses después de su llegada (había desembarcado en junio de 1946) obtuvo, sin embargo, un contrato del productor Oscar Dancigers para rodar una película comercial de rutina: un film musical titulado *Gran Casino,* protagonizado por dos astros canoros: la argentina Libertad Lamarque y el «charro» mexicano Jorge Negrete. Salvo algunos fugaces detalles que demuestran el humor de Buñuel, la película fue un producto más del bajo nivel medio de la industria mexicana, sin ninguna pretensión artística. Por añadidura,

no tuvo buena recepción comercial, por lo cual Buñuel quedó sin trabajo durante dos años.

No es necesario explicar que los antecedentes de Buñuel —dos películas de vanguardia no comerciales, un documental de veintisiete minutos y oscuras labores en la producción española de los años treinta— no eran títulos suficientes para interesar a una industria como la mexicana, reducida a los tópicos y a las ganancias fáciles. Sin embargo, su experiencia técnica, adquirida en Hollywood, le sirvió luego para adaptarse bien al rápido ritmo de rodaje habitual en los estudios mexicanos, donde era común que un film se filmase en dos o tres semanas...

Tras el fracaso de *Gran Casino*, que Buñuel quería llamar: «A ver quién canta más» (humorada que el productor no aceptó), el cineasta de Calanda dedicó su ocio obligado a elaborar el tema de *Los olvidados*, junto a Luis Alcoriza, joven actor del cine azteca, hijo de emigrados y futuro realizador. Este compatriota de Buñuel fue su guionista más asiduo en México, hasta que, a su vez, comenzó a dirigir películas.

El proyecto interesó a Dancigers, pese a su virulencia, pero impuso una condición: realizar antes una comedia comercial propuesta por el popular actor cómico Fernando Soler para su lucimiento personal. *El gran calavera* (1949), basada en una mediocre pieza de Adolfo Torrado, que Soler quería llevar al cine, fue producida efectivamente por éste y Dancigers. De hecho, Soler quería dirigirla, teniendo a Buñuel como técnico, por lo cual éste se vio bastante limitado en su acción. Hay, sin embargo, escenas excelentes de sátira social y detalles jugosos: casi siempre son secuencias donde no aparece el divo... El plano inicial es notable y típicamente buñeliano: un detalle de piernas de hombres entremezcladas y enroscadas unas a otras; por el calzado se advierte que pertenecen a diferentes clases sociales. La cámara retrocede despacio y se descubre el sentido de este enigma: pertenecen a un grupo de juerguistas hacinados en un calabozo, detenidos por borrachos.

Luego la trama se centra en uno de esos «calaveras», un respetable burgués padre de dos hijos. Su hermano idea un ardid para curarlo del alcohol y las juergas en que dilapida su dinero: aprovecha un desmayo para trasladar la familia a un hogar humilde y hacer creer al calavera que se ha arruinado. El plan incluye hacerle creer que ha sufrido amnesia durante un año, a raíz del disgusto. Es una típica comedia de enredos, filmada con ritmo ágil, donde Buñuel sólo consigue en breves apuntes introducir su humor cáustico y su

erotismo surrealista. Pero estas escenas se advierten claramente en el contexto amable y vulgar pero divertido. Una de ellas es la ceremonia del casamiento de la hija del gran calavera con su pretendiente burgués: mientras el sacerdote inicia la epístola de San Pablo, su antiguo novio llega a la puerta de la iglesia con su camión de publicidad e interrumpe con su altavoz detonante las frases religiosas («Hijos míos...» «Jamón serrano!»). La mezcla caótica entre ambos discursos es farsesca y a la vez irreverentemente cómica: el pasaje «... la castidad en el matrimonio...» «... sólo es posible usando medias "El Suspiro de Venus"...» Este *collage sonoro*, el contrapunto entre imagen y palabra, es una prueba del espíritu del autor, que recuerda su utilización en *L'Âge d'Or*, aun en medio de la comedia sin pretensiones que debía realizar.

El gran calavera obtuvo un éxito enorme y le permitió hacer *Los olvidados* con cierta autonomía. Buñuel lo relató así: «Después del fracaso de *Gran casino* y dos años de inacción, Dancigers me pidió que le propusiera un argumento de film para niños. Le propuse tímidamente el guión de *Los olvidados*, que yo había hecho con mi amigo Luis Alcoriza. Le gustó y me puse a trabajar. Entretanto, se presentó la ocasión de hacer una comedia musical y Dancigers me pidió que rodase antes ésta, a cambio de lo cual me garantizaba cierta libertad para *Los olvidados*. Entonces hice *El gran calavera* en dieciséis días, la cual tuvo un éxito formidable, y me pude poner a trabajar en *Los olvidados*» (2).

Fue la oportunidad deseada y su éxito artístico fue el comienzo de una nueva consagración —esta vez universal— del antiguo militante surrealista de París.

LOS OLVIDADOS: LA MISERIA NO ES BELLA

Los olvidados es, en una primera lectura, la mostración de un problema social acuciante en las grandes ciudades: la infancia abandonada y que se desliza hacia la delincuencia. Un rótulo inicial señala la autenticidad de los hechos descritos que inspiraron el film y advierte que deja su solución social a «las fuerzas progresivas de la sociedad». El fresco social será implacable, pero Buñuel no se conforma con esto, ni con la genérica denuncia que desarrolla en la misma época (1949) neorrealismo italiano. Por una parte, no hay concesiones ni convencionalismos en la tenebrosa trama: ni en la pintura de

---

(2) Cf. Entrevista con Jacques Doniol-Valcroze y André Bazin. *Cahiers du Cinéma* núm. 36.

los jóvenes protagonistas el recién iniciado Julián y el empedernido Jaibo, fugado de un correccional, ni en los adultos. Julián, pese a sus intentos de regeneración, será arrastrado por Jaibo en la vía del delito. La muerte será el final para ambos. Y queda claramente descrito que ni la sórdida miseria de los niños ni los intentos progresivos del director del reformatorio para rescatarlos son factores que alcancen a modificar la situación. Porque la penuria económica viene acompañada por la falta de afecto (personaje de la madre) y los intentos reformistas son inocuos ante el cuadro general de abandono y disgregación del medio social. Tampoco los pobres son idealizados demagógicamente; los niños apuntan a veces sus afectos potenciales desviados por el entorno, pero sus mayores ya están deformados. El personaje del ciego mendigo (claro antecedente de los que aparecen en *Viridiana)* no es bondadoso, sino lúbrico, rapaz y egoísta.

Como escribe Octavio Paz (3) señalando la esencia trágica (nunca melodramática a pesar de sus negras tintas) de *Los olvidados*, «Jaibo (...) muere, pero hace suya su muerte. La colisión entre la conciencia humana y la fatalidad externa es la esencia de la tragedia. Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad lleva la máscara de la libertad, ésta la máscara del destino. La vieja fatalidad vuelve a funcionar, sólo que despojada de sus atributos sobrenaturales: ahora nos enfrentamos a una fatalidad social y psicológica.»

La profundización psicológica también acompaña al cuadro social, con observaciones de raíz freudiana que conducen a las famosas y comentadas pinceladas surrealistas del film. La más larga y conocida es la pesadilla edípica de Pedro, en cámara lenta, con el cadáver de Julián riendo bajo la cama. Pedro dice a su madre (asociación con el desinterés que ella muestra en la vida real) que tiene hambre. La mujer, en camisón y con una expresión siniestra, le ofrece un horrible pedazo de carne cruda, pero Jaibo surge bajo su cama y se lo quita. La alucinación del perro negro y famélico corriendo sobre el asfalto en la escena de la muerte de Jaibo, que culmina con la imagen en foto fija del joven muerto es, a la vez, representación de la muerte y del sueño. Muchas otras acotaciones, como las inquietantes apariciones de animales, tan buñuelianas, poseen estas raíces inconscientes. Estas señales surrealistas, que en obras muy posteriores, como *El discreto encanto de la burguesía,* aparecen en plena libertad, estuvieron en *Los olvidados* muy contenidas por el productor, según decla-

---

(3) *Las peras del olmo*. México, 1957.

raciones de Buñuel: «Todo lo que he suprimido tenía un interés únicamente simbólico. Quería introducir en las escenas más realistas elementos locos, completamente disparatados. Por ejemplo, cuando Jaibo va a pelearse y a matar al otro chico, el movimiento de la cámara descubre a lo lejos la estructura de un gran inmueble de once pisos en construcción, y habría querido colocar una orquesta de cien músicos. Se les habría visto de pasada, confusamente. Quería poner muchos elementos de este tipo, pero se me prohibió totalmente» (4).

Aún sin esos imprevisibles elementos, que habrían alterado profundamente la contextura aparentemente realista del drama social —ya modificado en su esencia por el rigor y la crudeza de Buñuel— *Los olvidados* produjo una verdadera conmoción al presentarse en 1951 en el Festival de Cannes, donde obtuvo el premio a la mejor dirección y el de la crítica internacional al conjunto de su obra. Otro «olvidado» era redescubierto tras largos años de ostracismo europeo. Este reconocimiento no sería el único: aún le quedaban a Buñuel varios años de comedias mexicanas antes de conmocionar a la crítica con las explosiones de *Nazarín* y *El ángel exterminador,* o su último regreso francés con *Belle de Jour, La vía láctea* y *El discreto encanto de la burguesía...*

LAS COMEDIAS Y EL HUMOR NEGRO

El desorbitado y convencional melodrama mexicano, tantas veces deslizado al delirio extremoso, resulta casi siempre materia apropiada para que Buñuel asuma sus tópicos más genéricos con un humor corrosivo y una lectura de doble fondo. «Aquí cabría hablar —escribe el crítico mexicano Manuel Michel (5)— de ese otro signo particular de Luis Buñuel: la paciencia, y mientras espera una oportunidad que quizá no llegue nunca, la honradez con sus principios. Así vendrán algunas de sus obras culminantes: *El, Ensayo de un crimen, Nazarín, La joven, Viridiana, El ángel exterminador, Le journal d'une femme de chambre, Simón del desierto.* Paciencia, fidelidad, lucidez, adecuación a sus medios —de sus armas— a la evolución aparente bajo la cual se enmascaran los mismos viejos enemigos: la hipocresía, la enajenación de la conciencia, la represión moral, la explotación del hombre por ciertas clases predestinadas, el abuso y el cultivo de la ignorancia, la buena conciencia de los paliativos caritativos.»

(4) *Cahiers du Cinéma* núm. 36, junio de 1954. Entrevista citada.
(5) *Al pie de la imagen.* Ed. UNAM. México, 1968.

Susana (Carne y demonio), de 1950, inmediatamente posterior a *Los olvidados*, lo devuelve al mítico melodrama «a la mexicana». Pero sin dejar de respetar sus reglas de juego, Buñuel introduce el *amour fou* surreal y la alucinación en la desorbitada trayectoria de la perversa protagonista, una mujer de erotismo incontenible que despierta las pasiones de todos los hombres de una «hacienda» hasta enfrentarlos entre sí. El amor sexual que subvierte el orden social —amos y siervos se igualan en la competencia erótica— es el tema profundo del melodrama. El final, apenas disimuladamente paródico, muestra a Susana volviendo a la cárcel, con lo cual «la paz y la jerarquía social retornan al rancho...». La escena inicial muestra la intención del autor, sin alterar la forma del melodrama: Susana, encerrada en un calabozo y asustada por una tempestad, ve cómo la luz de un rayo proyecta en el suelo la sombra de los barrotes de una ventana, formando una cruz. Se arrodilla para besar la cruz y del centro de la sombra surge una araña peluda... Se levanta espantada y los barrotes ceden, de manera que puede escapar de la celda. La tempestad providencial, el signo sacrílego (la araña) y el milagro de su liberación se unen en esta escena genial y disparatada; la simbología surrealista y sus apelaciones al inconsciente y el erotismo encajan perfectamente, gracias a Buñuel, en el canon melodramático, tan delirante que devora sus signos exteriores y conformistas.

Tras este pequeño film, apenas conocido fuera de México, Buñuel realiza una nueva versión del sainete de Arniches *Don Quintín el amargao*, que ya había rodado en España en 1935. El material es también melodramático, pero esta vez el cineasta lo trata en clave humorística, desaforada, destruyendo para el espectador avisado el blando sentimentalismo del original. El film, más conocido en México como *La hija del engaño* (1951), es en apariencia muy convencional y sólo el humor de Buñuel revela su intención desmitificadora.

El mismo año, 1951, Buñuel dirigió otras dos películas, lo cual no debe extrañar demasiado, dado el ritmo frenético de la producción comercial mexicana de esa época. *Una mujer sin amor* (basado en *Pierre et Jean*, de Maupassant) convertido en un melodrama familiar bastante sumario, donde se enfrentan un severo anticuario maduro, su mucho más joven esposa y el amante de ésta, complicándose la situación cuando el hijo de los últimos se enfrenta, ya adulto, con su medio hermano, heredero legítimo. Según el crítico e historiador Emilio García Riera (6) este melodrama muestra «relaciones fami-

(6) Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, tomo IV. Ed. Era. México, 1972.

liares llevadas al límite de la exasperación, el insulto, la violencia, el sadismo latino, la desmitificación del concepto cristiano de la madre santa y abnegada». Buñuel lo rodó en veinte días...

El tercer film de 1951 fue *Subida al cielo,* que se aparta de los temas melodramáticos de los anteriores para adquirir un tono onírico, de raíz surrealista. La historia (escrita por el productor, Manuel Altolaguirre) muestra al protagonista cuando interrumpe su viaje de novios porque su madre se muere y debe buscar un abogado para preparar el testamento. El joven debe viajar en un viejo autobús lleno de personajes curiosos, entre ellos una muchacha coqueta y un candidato a diputado. El viaje en sí es el núcleo significativo de esta trama sumaria: es una especie de odisea surreal, llena de incidencias extrañas y sueños. Por eso importa menos el irónico final: Oliverio (el protagonista) no convence al abogado para que le acompañe y cuando regresa a su pueblo encuentra a su madre ya muerta. Buñuel se entretiene describiendo en el viaje los obstáculos de todo tipo que se oponen a la consumación erótica de Oliverio y la muchacha en el pintoresco vehículo, unión que finalmente se realiza en el puerto de Subida al Cielo, en medio de una gran tormenta...

Las secuencias oníricas son llamativas: en una el autobús se convierte en jardín y Oliveiro, para hacer el amor con Raquel, corta el cordón umbilical —una mondadura de naranja—, que lo ata a su madre. *Subida al cielo,* rodada como las anteriores con gran prisa y escasísimos medios, se destacó sin embargo por sus hallazgos y su jugosa descripción de costumbres. Presentado en Cannes, en 1952, recibió el premio al «mejor film de vanguardia» y la crítica europea tuvo ocasión de destacar que la inspiración surrealista de Buñuel se mantenía en su nueva circunstancia.

Un año después, *El bruto* (1952) es un hito importante en la carrera mexicana de Buñuel. Pese a que sigue rodando con rapidez (dieciocho días en este caso), el tema va mucho más lejos en su violenta confrontación social, pese a que se conservan tópicos melodramáticos en el enfrentamiento entre patrón y asalariado, que en realidad son padre e hijo... Asimismo la factura técnica y el lenguaje cinematográfico son mucho más maduros. El mismo año Buñuel emprende una adaptación de *Robinson Crusoe*, donde el tratamiento de la novela de Defos tiene rasgos propios: la conciencia del personaje acerca de los valores ficticios de la «civilización» actualiza el progresismo roussoniano del autor; la relación entre Robinson y Viernes introduce nítidamente —en el microcosmos de la hisla— otro punto de vista actual: el colonialismo y el racismo.

El (también de 1952) es otro de los films capitales en la filmografía mexicana de Buñuel. Indica otra fase cara al autor: la descripción crítica de la moral burguesa y sus mitos. Este estudio demoledor de una clase, iniciado en el célebre film surrealista *L'Âge d'Or,* será después uno de los *leitmotiv* esenciales de su obra, en *El ángel exterminador, Diario de una camarera, Belle de Jour* o *El discreto encanto de la burguesía.* En *El,* bajo el disfraz de otro melodrama burgués clásico, Buñuel desarrolla un proceso de paranoia producido por una represión sexual, cuya descripción es tan meticulosamente científica como cinematográficamente representada en claves surrealistas y oníricas. La paranoia del protagonista es tan agudamente descrita que el film se utilizó como ejemplo en los cursos de Jacques Lacan.

El personaje es un acomodado burgués maduro (Arturo de Córdoba), virtuoso y modelo de feligreses en la congregación religiosa, donde es uno de los más conspicuos apoyos morales y económicos. En la iglesia, precisamente (luego de la ceremonia del lavado de pies en Jueves Santo, que permite a Buñuel mostrar el fetichismo correspondiente, recurrente en su obra), el protagonista, Francisco, nota la presencia de Gloria, a la cual cortejará con romántica y anticuada cortesía, hasta que se casa con ella. Los celos de Francisco crecen desde la misma noche de bodas, hasta volverse patológicos y siempre mezclados a su aparato ritual de creyente virtuoso. Un intento de asesinato y la famosa escena nocturna donde Buñuel sugiere que Francisco intenta coser los orificios íntimos de su esposa. La paranoia hace crisis cuando Francisco, al entrar en una iglesia donde cree haber visto entrar a su esposa Gloria (Delia Garcés) y su antiguo novio sufre una alucinación. Imagina que los feligreses, el sacerdote y hasta la imagen de Cristo se ríen de él. Esta escena buñuelinamente surrealista culmnia cuando se precipita sobre el socerdote para estrangularlo.

Francisco es internado y, pasando los años, vive pacíficamente en el convento donde está recluido. Su antigua esposa (que se ha casado con su ex novio, con el cual tiene un hijo llamado Francisco...) lo visita y el superior le cuenta que el paciente ha recobrado la paz de Dios. Francisco, que le ha visto, asegura a su superior que el pasado ya no lo turba, pero —en una vuelta de tuerca de Buñuel— se lo muestra alejándose por el jardín del convento dando zig-zag, como en sus crisis paranoicas... Estudio exacto de la neurosis obsesiva que lleva a la paranoia, *El* trasciende el marco científico de un caso clínico porque Buñuel combina su mostración de las represiones

sexuales y las propuestas surrealistas de liberación erótica con una demoledora crítica a la moral de clase, posesiva y represora, de la cual Francisco es, a la vez, representante y víctima.

En 1953 Buñuel logra llevar al cine uno de sus viejos proyectos, la adaptación de *Cumbres borrascosas,* de Emily Brontë, cuyo proyecto había esbozado durante su estancia en Hollywood (sobre un guión escrito en 1933 con Georges Sadoul y Pierre Unik) y que había quedado abandonado al hacer William Wyler su propia versión en 1939. Esta historia delirante de amor y necrofilia, con rasgos incestuosos, había fascinado siempre a los surrealistas. Dentro de las posibilidades del cine mexicano, con actores imposibles, estas *Cumbres de pasión* derivaron al «Kitsch», donde el melodrama romántico y exasperado cae en la parodia.

Aquí es francamente difícil deslindar esas dificultades propias de la producción mexicana y el propio desaliño de Buñuel de sus intenciones satíricas. El «Camp» predomina en la actuación y las situaciones, pero hay escenas donde surge violentamente su espíritu. Ante todo, en la secuencia final, transformada en una escena necrofílica y un himno al amor loco. Después de este curioso producto, Buñuel dirigió dos films «menores», adscritos al nivel medio de la producción mexicana. *La ilusión viaja en tranvía* (1953) es una comedia costumbrista en la línea de *Subida al cielo.* Dos empleados de transportes roban un viejo tranvía retirado de circulación y recorren la ciudad en un clima de fiesta popular. *El río y la muerte* (1954) es una historia de venganzas familiares, donde se muestra la cotidianeidad de la muerte en el «estilo de vida» mexicano.

Ensayo de un crimen (o *La vida criminal del Archibaldo de la Cruz,* 1955), parece encuadrarse, por la modestia de sus medios y la mediocridad de la mayoría de sus intérpretes en el rubro habitual de los films mexicanos de consumo comercial, rápidos e intrascendentes. Pero en una segunda lectura, no demasiado hermética, puede considerarse una de sus más brillantes sátiras surrealistas. A propósito de esta asimilación burlesca de las limitaciones industriales y culturales que hallaba Buñuel, el director argentino Alberto de Zavalía ha narrado una anécdota significativa de la realización de *El.* Buñuel rodaba una escena de fiesta, con extras paupérrimos vestidos de *smoking* y Zavalía, que se hallaba haciendo un film en el mismo estudio, lo visitó entonces. (La protagonista de *El,* Delia Garcés, es la esposa de Zavalía.) Al ver el aire mísero y poco elegante de los personajes de la fiesta, Zavalía ofreció a Buñuel algunos de sus extras, de mayor categoría social... Y el maestro aragonés le contestó

irónicamente: «Pues mira, si así están mejor, ¿no ves que es una fiesta burguesa de familia?»

Ensayo de un crimen ha sido considerado por algunos críticos como una réplica paródica de los films «psicoanalíticos» que Hollywood impuso en la década de posguerra. Algunos rasgos, como la construcción en «flashbacks» y la música, abonan esa idea. Pero el film posee otros caracterese muy originales y personalísimos.

La trama, de humor negro infalible, trata de un hombre, Archibaldo, que a raíz de un trauma infantil (deseó la muerte de su institutriz, mientras sostenía una cajita de música que supone dotada de poder mágico, y ella muere realmente), se siente arrastrado a asesinar mujeres; pero nunca lo consigue, pues ellas mueren antes por accidente. Los episodios inesperados en que planea sus crímenes y sus inopinados desenlaces, son increíblemente divertidos, de un absurdo irresistible pero, al mismo tiempo, su sentido paródico no excluye la penetración del inconsciente. El intento de matar a una de las mujeres deseadas, Lavinia, es frustrado por unos visitantes, pero entonces Buñuel introduce una escena inquietante: Archibaldo asesina ritualmente un maniquí con su rostro, incinerándolo en su horno de ceramista, mientras al muñeco se le desprende una pierna. La multiplicidad de detalles eróticos enmascarados, el fetichismo de las prendas de vestir femeninas, la liberación sexual de Archibaldo en el desenlace (lo cual a su vez le quita su obsesión criminal) y la ironía de ciertos personajes episódicos —cura, militar y policía en la escena del casamiento— llamaron la atención en Francia y suscitaron ofertas para hacer nuevamente películas allí.

Curiosamente su film rodado en Francia, *Cela s'apelle l'aurore* (1955) resultó mucho menos interesante que sus fascinantes melodramas mexicanos. En cambio *La mort dans ce jardin* (1956), coproducción mexicano-francesa, a pesar de sus correlaciones con los films europeos pintoresquistas de aventuras latinoamericanas, posee un inequívoco sentido buñueliano. En una república tropical bajo una dictadura, el ejército local anuncia la incautación de unos yacimientos diamantíferos. Se produce un levantamiento y así, después de diversas incidencias, varios personajes se hallan en un barco surcando el río como fugitivos. El grupo es de origen heterogéneo, como corresponde a las coproducciones, pero algunos de los personajes (el misionero, la sordomuda, la prostituta) valen al ideario revulsivo de Buñuel. La fuga y las tensiones de los perseguidos en la selva, crean un clima concentracionario que anticipa a *El ángel exterminador,* mientras ciertas brutales escenas de represión señalan la escasa

simpatía del autor hacia los regímenes tiránicos. Tras este paréntesis francófono, Buñuel retornará a la producción mexicana con un film memorable: *Nazarín.*

DE NAZARIN A LOS NAUFRAGOS DEL ANGEL

Varios proyectos incumplidos anteceden la realización de *Nazarín.* El cineasta, en 1957, pensó adaptar *La femme et le pantin,* de Pierre Louys, que poco más tarde sería llevada al cine por Julien Duvivier en Francia, con Brigitte Bardot. El mismo Buñuel retornaría por fin a la novela en 1977, con una de sus magistrales transfiguraciones del tema erótico y la violencia represora. También pensó, ese año de 1957, en la novela *Thérèse Etienne,* de Joseph Knittel, y en *Los náufragos de la calle Providencia,* la pieza del español José Bergamín, que finalmente llevaría al cine en 1962, con el título de *El ángel exterminador.*

El año siguiente, Buñuel escribió (con otro español emigrado, Julio Alejandro) una adaptación de la novela *Nazarín,* que data de 1895. Trasladó los personajes de Pérez Galdós de la Mancha a los campos mexicanos, y situó la época en los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz. Buñuel dio una nueva dimensión al conflicto galdosiano entre religión y humanismo, prolongando los temas que aparecían en *La mort dans ce jardín,* donde el padre Lizzardi representaba el fracaso de sus principios evangélicos en choque con una realidad violenta.

Como en la novela, el padre Nazario de Buñuel recorre la mísera realidad del México rural tratando de vivir el mensaje evangélico con fidelidad total, acompañado de una prostituta y una campesina que lo siguen con una devoción que oculta sutilmente, tal vez, un amor humano. La representación evoca, inevitablemente, a Jesucristo seguido por Marta y María, pero ambas más parecidas a una pecadora redimida, como María Magdalena. No hay ironía en esta representación: Buñuel muestra al cura seriamente investido de su pura observancia del Evangelio. En los resultados, en cambio, se descubre su reflexión crítica. Como escribe Román Gubern, «... el films propone una doble y simultánea lectura: por una parte, Nazarín representa la autenticidad de la fe y la fidelidad a Cristo, mostrando la dificultad terrenal de una verdadera praxis cristiana, de ser consecuente con sus creencias. Pero, por otra, la película arroja luz sobre

la irracionalidad social de la fe, toda vez que la práctica estricta del Evangelio provoca desgracias humanas y agrava los sufrimientos» (7).

Varios episodios, en el film, ilustran claramente el punto de vista de Buñuel: la caridad no resuelve los problemas de la falta de justicia social. Cuando Nazarín, hambriento, se emplea en la construcción de un ferrocarril sólo por la comida, perjudica a los demás obreros y hasta provoca una pelea entre ellos y el capataz. La misma noción la desarrollará Buñuel en una escena de *Viridiana:* la del perro atado al carro. En ella se ve cómo el protagonista, a instancias de Viridiana, paga al campesino para que desate a su perro, y cómo éste vuelve a aprisionarlo apenas se alejan. El fracaso del idealismo cristiano de Nazarín se advierte en su desenlace: precisamente cuando el apresado religioso recibe una caridad —una mujer le ofrece una fruta— se produce su crisis de fe, mientras suenan al fondo los tambores de Calanda... Esa crisis no existe en Buñuel, por otra parte. Su famosa *boutade:* «Gracias a Dios soy todavía ateo» (8) no impide, al contrario, que en su obra aparezca el tema religioso tratado con profundidad inusitada *(Nazarín, Viridiana, Simón del desierto, La Vía Láctea).* Pero sucede que el contenido religioso, nunca burdamente paródico, está expuesto desde una perspectiva humanista y crítica, denunciando, más que la fe, su aplicación demagógica a los problemas humanos y sociales.

En 1959, Buñuel planeaba una versión de *The Loved One,* de Evelyn Waugh, que finalmente dirigió el inglés Tony Richardson *(Los seres queridos,* 1964). *La fièvre monte à El Pao* (en México *Los ambiciosos),* fue en cambio su próximo trabajo, en coproducción franco-mexicana, con Gérard Philipe y María Félix en los papeles protagónicos. Como en *La mort dans ce jardin* o en *El discreto encanto de la burguesía,* la historia se refiere a una república latinoamericana imaginaria (pero no irreal) donde se ejerce un poder despótico. Lo interesante del tema es que presenta a un funcionario que cree posible introducir en el poder despótico una influencia humanizadora y moderadora —la suya— y que piensa ejercer desde su nuevo cargo de delegado gubernamental en una isla penitenciaria. Su fracaso, que es también el momento de su toma de posición moral (se niega a encadenar los presos políticos de la penitenciaría), proviene de la imposibilidad de «pureza» personal dentro del mecanismo del poder. Pero su acto, como señala una voz en off al final del film, conduce al momento de «su propia muerte y de su propia libertad». Prosigue in-

---

(7) Román Gubern: *Cine español en el exilio.* Barcelona, 1976, p. 137.
(8) Entrevista con Jean de Baroncelli. *Le Monde,* 16-XII-1959.

dudablemente en esta obra el discurso moral de *Nazarín*. El error de este nuevo personaje, también, es creer que se puede permanecer incontaminado al formar parte de un sistema corrompido y sin justicia, y que con el diálogo y el reformismo se puede modificar el fondo de intereses que respalda al despotismo político.

En 1960 Buñuel emprende una nueva coproducción, esta vez con Estados Unidos. *La joven (The Young One)*, que fue rodada en inglés, es una historia claramente antirracista. Los pocos personajes —el guardián de una isla, una adolescente de catorce años que acaba de perder a su abuelo y un clarinetista negro que llega perseguido por una falsa acusación de violar a una mujer blanca— son los protagonistas de esta historia de celos y violencia racial, por otra parte inusitada, en esa época, dentro del cine americano. Austero y claustrofóbico, el film propone, entre otras, un interesante paralelo: la falsa violación atribuida al negro y la verdadera, impune, que el blanco ejerce sobre la joven. El problema no se limita a esta doble situación de prejuicio, porque Buñuel, como era de esperar, matiza sus personajes. Un pastor protestante, por ejemplo, no puede evitar que afloren sus prejuicios sobre los negros; Miller, el guardián blanco, cuya culpa ha sido descubierta, termina obligado a hacer causa común con los «proscriptos», o sea, con el negro. Y la joven, Ewie, primitiva y de un erotismo ingenuo, está por encima de todo prejuicio racial.

Tras el interregno español, en que Buñuel regresa por primera vez desde 1939 para rodar su conflictiva y genial *Viridiana* (1961), prepara en 1961 otro proyecto mexicano, su notable alegoría *El ángel exterminador* (1962). «El productor Alatriste —narró Buñuel a Francisco Aranda— es el que más libertad ha dado a un autor en toda la historia del cine. Al volver a España, después de *Viridiana*, me encargó otro film y ni siquiera quiso leer el guión que le preparé. Cuando el film estaba terminado, se lo proyecté y dijo: "No he entendido nada. Es maravilloso".»

Como se recordará, estaba basado en una pieza inédita de José Bergamín que Buñuel y Alcoriza habían adaptado, tiempo antes, con intención de hacer un cortometraje para una serie supervisada por Carlos Velo. Al enriquecerla para hacer un largo, el film imaginado, *Los náufragos de la calle de la Providencia*, conservo su *huis-clos* original —los invitados a una fiesta burguesa sufren inexplicables dificultades y terminan autobloqueados en la mansión, sin poder salir—, pero se fue amplificando con detalles significativos, como las ovejas en el salón y el final con la secuencia de la iglesia (donde se repite el *huis-clos)* y la revolución reprimida.

Con claros antecedentes en la surrealista *L'Âge d'Or,* este film original y sorprendente tiene sin duda una gran cantidad de significados, en su claustrofóbica situación. Buñuel ha comentado: «Desde luego no he introducido ni un solo símbolo en el film, y aquellos que esperan de mí una obra de tesis con un mensaje, ¡pueden esperar! Pero que *El ángel exterminador* puede ser interpretado, qué duda cabe. Todos tienen derecho a interpretarlo como quieran. Hay quien le da una interpretación únicamente erótico-sexual. Otros, política. Yo le doy más bien una interpretación histórico-social» (9).

Parece evidente: Buñuel, sin duda, introduce elementos eróticos, políticos y sociales, pero su análisis va más lejos en su feroz mirada crítica a ese mundo burgués encerrado y prisionero de sus rituales. El relato, el film mismo, son como un ritual, asimismo, que va desnudando a sus personajes de todos sus ropajes culturales, morales, hasta que casi reducidos a una escala zoológica, sus instintos afloran sin más limitaciones. Por eso, tanto como una reflexión social, *El ángel...* es casi un discurso antropológico, donde ningún mecanismo inconsciente o rasgo de cultura están ausentes en su desesperado círculo de horror.

Después de este film insólito y genial, Buñuel había alcanzado, definitivamente, el respeto mundial de la crítica, que ya lo saludaba como uno de los raros creadores esenciales de la historia del cine.

Esto significaba, para el gran cineasta, la posibilidad de trabajar con mejores actores, con tiempo y dinero suficientes para hacer obras más cuidadas... Más de una vez se ha hablado del desaliño y despreocupación de Buñuel por la factura técnica y el lenguaje estético. Nada más falso: las imperfecciones y desniveles de muchas obras suyas, las del período mexicano, se deben a la escasez de medios y a la precariedad frecuente de sus elementos técnicos; como él mismo decía: «Desde luego, preferiría trabajar en mejores condiciones. Los críticos que piensan que hago los films como quiero se equivocan. Soy de los que admiran a Visconti, por ejemplo. ¡Qué técnica impecable! ¡Qué belleza! ¿Te acuerdas de los palcos del teatro en *Senso?* Me gusta este refinamiento y querría tener el talento y el dinero necesario para hacer cosas tan bonitas. En lo que sí he insistido es en no transigir en lo que considero moralmente esencial» (10).

Sólo un film más registra desde entonces hasta ahora la filmografía mexicana de Buñuel, *Simón del desierto,* un mediometraje

(9) J. F. Aranda: *Luis Buñuel, biografía crítica, op cit.* Barcelona, 1976.
(10) Declaraciones a J. F. Aranda, *op. cit.*

realizado en 1965, tras una larga pausa, en la que sólo figuran *Le journal d'une femme de chambre* (Francia, 1962), proyectos esbozados y alguna colaboración amistosa como actor: en *Llanto por un bandido,* de Saura, y *En este pueblo no hay ladrones,* de Alberto Isaac.

Simón del desierto, pese a quedar inconcluso por factores económicos, es una de las obras más personales y curiosas que ha realizado. Es una fantasía surrealista inspirada ortodoxamente en una vida de santo, la de Simón el Estilita, aquel anacoreta que introdujo la incómoda costumbre de vivir y hacer penitencia en lo alto de una columna. El film describe sus meditaciones, milagros y penitencias, así como las tentaciones del demonio (Silvia Pinal bajo pintorescos disfraces). Finalmente, el diablo lascivo aparece en un ataúd y transporta a Simón a un night-club de Nueva York, donde multitud de parejas bailan el rock and roll. En esta probable alegoría del infierno, mientras el diablo hermafrodita se lanza a bailar y Simón fuma una pipa, concluye el film, de 42 minutos.

Este final un poco abrupto, del que hubo de ser un largometraje, no afecta la originalidad de *Simón...,* que pertenece por entero a esa perspectiva burlona pero fundamentalmente seria del autor. Como en *Nazarín* y *Viridiana,* Buñuel muestra a cierto idealismo cristiano y místico derrumbándose ante la realidad «sin poder transformarla» y con el santo petrificado en una actitud de duda... De hecho, el tema de la obra se remonta a las bromas presurrealistas de su juventud —según cuenta Aranda— en la Residencia, donde se discurría sobre la vida del estilita. García Lorca era el que llevaba el centro de esas ocurrencias y puede considerársele originador de la idea base de este film tan buñueliano...

Luego, otra vez en Francia, con un hábil productor, Silberman. *Belle de Jour* (1966) será el primer film realmente exitoso de Buñuel, en cuanto a taquilla. Y su canonización como monstruo sagrado no se hace esperar. *La vía láctea* (1969), otro de sus films clave; *Tristana* (ídem, rodada en España con producción francesa), *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974), *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)... Ya completamente ubicado en la órbita francesa, Buñuel ha acentuado la libertad de sus juegos surrealistas y anárquicamente rebeldes. Genio y figura, no ha abdicado de sus ideas ni ha transigido en su moral antirrepresiva, pero quizá haya disminuido un poco, desde *Le fantôme de la liberté,* el mordiente de una visión implacable, tan presente en sus obras mexicanas, modestas o audaces.

A los ochenta años, su buena salud de siempre flaquea, según me han contados sus amigos en México, donde vive, como siempre, en su casa de las afueras de la ciudad. Su proyecto más reciente *(Haga la guerra y no el amor)* aún no se ha concretado. Ojalá pueda cumplirlo, con su vigor y humor de siempre... Porque hay una virtud, en Buñuel, que se extiende más allá de la técnica, que lo coloca siempre por encima de juegos formales y debilidades intelectuales: Basil Wright, hablando de su lenguaje en *Sigh and Sound,* decía: «Buñuel no escoge el mejor ángulo; escoge el obvio, el único.»—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA RECEPCION DE LA LITERATURA IBEROAMERICANA EN POLONIA

Los contactos de Polonia con los países de América Latina siempre fueron fructíferos en muy interesantes hechos. La participación de nuestros compatriotas en el desarrollo de este continente es tan conocida tanto en Polonia como en los países, los cuales fueron sus patrias por elección. En relación a los vínculos culturales y literarios, desgraciadamente, recién de ello podemos hablar después del renacimiento del Estado polaco en 1918. Las primeras traducciones al polaco de la literatura iberoamericana fueron las poesías de Huidobro y Borges, publicadas por el órgano de la vanguardia literaria polaca, la revista «Nowa Sztuka» —«El Arte Nuevo»—, editada por Tadeusz Peiper. Después de la primera guerra mundial aparecen en nuestro país una antología de cuentos latinoamericanos, una novela del representante de la corriente indigenista —Ventura García Calderón—, *La muerte del cóndor,* y dos novelas del muy popular escritor argentino Hugo Wast. Al resumir podemos subrayar que en las condiciones de ese período la recepción no era peor que en el resto de los países de Europa, y ello es lógico teniendo en cuenta las dificultades de carácter cultural, relacionadas con la anterior época de la división política y el hecho de la concentración de la masa de lectores ante todo en la clásica nativa, como también en la literatura francesa, alemana y rusa.

Recién después de la segunda guerra mundial se puede hablar de una política publicitaria sustancial, en cuyo marco los países rele-

gados hasta el momento, al margen del lector polaco, lentamente conquistan su completa ciudadanía. El período de la «guerra fría», del bloqueo económico, político y cultural a los jóvenes países de la democracia socialista, y entre ellos Polonia, orienta al interés de nuestros editores hacia sus aliados naturales. Puesto que el hispanoamericanismo e interamericanismo son corrientes de pensamiento político con principios antiimperialistas, la atención de los editores se dirigió hacia la literatura del «Continente Mestizo». En ese período aparecen los libros de Jorge Amado, Jorge Icaza, Jesús Lara, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Carlos Luis Fallas, Ferreira de Castro y Vólodia Teitelboim.

Considerando la situación política —resultado tanto del peligro exterior, como de la falta de experiencia de las nuevas autoridades en Polonia— la base fundamental para la selección de la publicación de las obras fue el carácter ideológico y social de dicha literatura. Sin duda esto estrechó la selección de autores y títulos. Sin embargo este hecho fue recompensado con grandes tiradas —corrientemente de 50.000 ejemplares— y a precios completamente bajos. En este período especialmente dominaban los problemas de los conflictos sociales y de la amenaza panamericanista de acuerdo a los intereses de los Estados Unidos. Valorando los alcances de aquellos años, ante todo es necesario subrayar que las obras editadas en esa época aproximaron al lector polaco el panorama de la realidad y de los países de América Latina. Los países de la «exótica» se convirtieron en países verdaderamente conflictivos, aunque las fuentes cognitivas sobre ellos no siempre representaron un nivel superior de valor literario. No está demás señalar que precisamente en este período los escritores antes citados también despertaron el mayor interés en otros países —por ejemplo Icaza, Varela, Fallas—. Lastimosamente el problema de este período fue la baja calidad de las traducciones. Por una parte, como resultado de cierto apuro con el cual deseaban interesar al lector polaco con las obras con un contenido político e ideológico, y por otro lado, por causa de la poca experiencia en la traducción de esta literatura. El postulado de la accesibilidad de los libros traducidos a veces con un estilo arcaico condujo en algunos casos hacia la confusión —por ejemplo, la polonización de los nombres de los personajes.

La conclusión de la «guerra fría» y el proceso gradual del fortalecimiento de los principios de la coexistencia pacífica en el mundo influyeron en la recepción y la elección de la literatura iberoamericana publicada en Polonia. Al tiempo de memorizar que en 1959 la

joven Cuba concentró la atención del mundo, comprendemos que también en Polonia se elevó el enorme interés por la cultura de los países latinoamericanos. En ese período aparecen dos novelas, las cuales llaman la atención no sólo por sus valores ideológicos, sino también por el contenido revolucionario en materia literaria. Se trata de las novelas *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En ese momento la crítica literaria polaca y los lectores polacos se convencieron de que los escritores de América Latina no sólo expresan ideales progresistas sociales, sino también muestran un carácter original de creación cultural de grado universal. No está demás precisar que en este mismo tiempo en la misma América Latina aparecen muchos talentos literarios, tales como Julio Cortázar con sus *Cuentos* y *Rayuela*, Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros*, Ernesto Sábato con *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Estas novelas también aparecen en la versión polaca. En principio las ediciones de dichas obras, publicadas en nuestro país, fueron impulsadas por el éxito alcanzado en el mercado editorial francés. Por ejemplo, la aparición de *El túnel* en 1963 se debe no tanto al conocimiento de los editores polacos concerniente al panorama de la literatura argentina como más bien a la positiva opinión favorable expresada en relación a este libro por Albert Camus. Sin embargo, la literatura latinoamericana se pone de moda y se puede afirmar que en algunos círculos intelectuales polacos se presentan ciertos síntomas de gran interés por la vanguardia literaria de América Latina. En todo ese período la cantidad anual de las traducciones nunca sobrepasó el límite de diez títulos al año, los cuales inmediatamente desaparecieron de las librerías.

El nuevo período cualitativo de la recepción de la literatura iberoamericana empieza junto a la creación de una serie especial, consagrada a la publicación de escritores de Latinoamérica, bajo la iniciativa de la «Editorial Literaria» en Cracovia. Debemos puntualizar que crear una serie especial, por lo menos no significa abrir un asilo para los escritores no evaluados hasta el momento, sino que fue una prueba con criterio de carácter autónomo e independiente de la literatura latinoamericana, y fue también relacionada a la tradición polaca de la concepción editorial referente a las ediciones en series.

El funcionamiento de la «Serie de la Prosa Iberoamericana» posibilitó la ampliación de los criterios para la selección de las obras a editarse; gracias a ello empezó a tener un significado no sólo la originalidad de la obra en el contexto de la cultura europea, sino también su propiedad representativa para el proceso del desarrollo de la literatura latinoamericana. Gracias a ello pudieron aparecer dentro

del marco de la «Serie» las novelas que representan ya la historia de la literatura de Latinoamérica, sin las cuales no sería posible la comprensión de su desarrollo. Podemos aquí mencionar las novelas de Manuel Rojas, Mariano Azuela, Ramón Díaz Sánchez, Ciro Alegría, Machado de Assis, Arturo Uslar Pietri, Cirilo Villaverde, como también *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. La «Serie» movilizó a otros editores a aumentar el interés por la literatura latinoamericana. Como consecuencia de ello se nota una fuerte actividad editora en otros medios editoriales en Polonia, los que en un tiempo anterior alcanzaron grandes reconocimientos por popularizar la literatura iberoamericana [«Czytelnik», «PIW»]. Desde 1971 se puede hablar ya de un aumento sistemático de las obras traducidas. Por ejemplo, en 1974 aparecieron 17 títulos y en 1975, 25. La lista anual de la revista «Nowe Ksiazki» para 1976 anota la edición de 32 títulos. Llevando al plano comparativo, podemos señalar que para este mismo período, por ejemplo «Bulletin Critique du Livre Francaise» anota 14 títulos, la soviética «Knishnaya Lietopis», 15, y «Bibliografia Nazionale Italiana», 24 títulos de la beletrística iberoamericana. Esta corta comparación nos muestra que, fuera del área anglosajona, Polonia es el país donde se traduce más. Aunque en los países anglosajones —tomando en cuenta todos— el número de las traducciones es un tanto mayor, pero este hecho significativo decae sustancialmente, porque la mayor parte de las traducciones aparece en tiradas bajas, lanzadas por las editoriales universitarias —por ejemplo: University of Texas Press— o de las insignificantes escuelas provincianas.

Un análisis superficial de las bibliografías nacionales de muchos países de Europa Occidental nos convence que con dificultad se podría encontrar un título traducido a otro idioma y no editado en Polonia. En cambio, con facilidad podemos encontrar muchas valiosas novelas traducidas en Polonia y no publicadas en otras partes. En el presente período, la selección de las obras traducidas se efectúa en base a un análisis exhaustivo de la situación de la literatura de los países de Latinoamérica, y no en base del éxito alcanzado en otros mercados publicitarios. Hasta el momento sólo en la «Serie» aparecieron cerca de 60 títulos. En escala global, las traducciones de la beletrística latinoamericana se sitúan en Polonia en cuarto lugar, después de las traducciones de la literatura rusa, inglesa y francesa.

A pesar de este indudable alcance, no nos acredita hacia una completa satisfacción y nos debe causar una cierta inquietud la selección proporcional de los libros traducidos. La mayor parte de las obras la constituyen las de la prosa, y en menor proporción las traducciones de ensayo y poesía. Sin embargo, estamos convencidos de que

la actual desproporción llegue a cambiarse y así, por ejemplo, tenemos la esperanza que dentro de poco, aparte ya de las ediciones de las obras de tales poetas como Pablo Neruda —tres títulos: dos en «Czytelnik» y uno en «PIW»—; Nicolás Guillén —también tres títulos—, José Gorostiza, Jorge Carrera Andrade, antología de la poesía latinoamericana y de la poesía joven cubana, aparecerán otras nuevas, considerando el hecho de la creación de una serie, «Humanum est». En cierto grado, se recompensa también esta desproporción publicando traducciones en las columnas de la prensa literaria. Muchos versos de Octavio Paz, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Nicanor Parra, César Vallejo, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Roque Daltón, Elkin Restrepo y otros, aparecieron en revistas de gran tirada, tales como «Literatura na swiecie», «Literatura», «Nowy Wyraz», «Twórzosc» o «Kultura». Al mismo tiempo se prepara los ensayos de José Martí, Octavio Paz y José Lezama Lima, este último ya publicado.

El mayor interés —como muestra el sondeo de la recepción de la literatura iberoamericana— despertaron las novelas de García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Carpentier. Y esto demuestra que el interés del lector polaco no está dirigido por la moda pasajera y en un plano general responde a las preferencias del lector latinoamericano. Esto nos demuestra que vencimos la etapa de visión superficial de lo «exótico» y también de la fascinación artificial del llamado «boom». Podemos decir que en el presente, el lector polaco elige las obras de los escritores latinoamericanos igualmente consciente como las obras de los escritores que son representantes de las literaturas hasta ahora dominantes a escala mundial. Claro está, que la recepción de la literatura iberoamericana en Polonia es dependiente de una preparación general de los diferentes círculos de aficionados y de ahí es que resulta el carácter abierto de la «Serie de la Prosa Iberoamericana», que no sólo propone las obras de autores de un renombre establecido, sino también novelas de autores poco conocidos; autores de la generación joven —Gudiño Kieffer, Elizondo, González, etc.— y la novela tradicional, destinada a un amplio círculo de lectores. La política editorial toma más bien en cuenta la difusión de un amplio panorama de la literatura iberoamericana que limitarse hacia unos escritores famosos, quienes con su creación, separada del contexto literario de la literatura latinoamericana, causarían de manera negativa la recepción de dicha literatura y por ende aparecería como un conjunto de fenómenos desvinculados. La recepción de la literatura iberoamericana no se limita sólo y exclusivamente a las traducciones. Casi todas las obras editadas se encuentran con una amplia resonancia de la crítica; ya sea en forma de resúmenes y

reseñas en las columnas de la prensa literaria y muchas veces en los periódicos corrientes. Incluso se puede hablar sobre una cierta influencia de esta literatura, especialmente en los representantes de la generación joven polaca. En la prosa y poesía de nuestros jóvenes escritores encontraremos frecuentemente, directa o indirectamente, alusiones hacia la problemática, los personajes o las soluciones formales. El interés por la literatura de América Latina causó el crecimiento de la popularidad de los idiomas ibéricos, tan poco conocidos hasta el momento en Polonia, especialmente el español, estimulando al mismo tiempo el desarrollo de la iberística como una carrera de estudios universitarios. Esto nos permite juzgar que en este caso no procedemos con una moda pasajera, sino con un proceso que profundiza la asimilación de los nuevos valores. Tales cualidades formales como, por ejemplo, la multiperspectividad de la narración y totalidad de visiones artísticas fueron asimiladas en forma permanente por la prosa polaca. La literatura de América Latina nos permitió también vencer algunos prejuicios del europocentrismo y enriqueció las reservas de los medios de expresión, motivando así el establecimiento de la confianza hacia la novela como un género, sobre el cual en muchos países de Europa se afirmó que sufre una crisis profunda. Hoy se puede decir que la imagen de América Latina, llena de una no bien precisada exótica, donde la Argentina se asociaba, sobre todo, con el tango y los gauchos; Cuba, con el ron, la rumba y los tabacos, y México, con los melodramas con María Félix en el papel principal, se ha llegado a terminar. En el presente, el ciudadano polaco medio se da cuenta de la individualidad de los diferentes países del Continente y sus culturas. La lectura de la literatura beletrística, aunque realmente no puede reemplazar el conocimiento del Continente Latino, puede despertar el interés. Esto demuestra la creciente necesidad por la literatura documental, concerniente a los diferentes aspectos culturales y especialmente políticos de la vida de los países latinos. A pesar de la insuficiencia por el momento en los contactos culturales directos, determinados por la distancia entre nuestros continentes, se puede afirmar que el público lector en Polonia tiene una idea bastante buena sobre la cultura de aquellos países.

La geografía de las traducciones al idioma polaco —si podemos usar este término— refleja más o menos la situación en la literatura iberoamericana. Es un hecho que la mayor traducción de las obras procede de los países donde la política editora está muy desarrollada, tal como en Argentina, Cuba o México, a través de sus casas editoras como «Losada», «Editorial Sudamericana», «Casa de las Américas» o «Joaquín Mortiz». La prosa de otros países es accesible en

forma un tanto fragmentaria, especialmente por intermedio de las editoriales antes citadas y muchas veces también gracias a la editorial española «Seix Barral». Esta no es una dificultad específicamente polaca, puesto que en los países de América Latina se entera de la literatura —por ejemplo, de la literatura panameña o paraguaya— a través de los países de un gran movimiento literario. En el período inicial de la política editorial en Polonia, a veces intencionalmente, se frenó la publicación de los libros de las corrientes demasiado herméticas (costumbrismo) por temor, para que su carácter exótico para el lector —teniendo en cuenta la falta de la realidad local— no oscurezca los valores presentados. Se ha llegado a evitar en el caso de la literatura andina, donde las novelas de Arguedas y Alegría fueran equilibradas por las novelas de Vargas Llosa. La problemática del Sertao en Guimaraes Rosa fue completada por la creación de Machado de Assis y el representante de la literatura joven, Ary Quintella. Y viceversa: el antídoto de la imagen urbana de la Argentina, creada en el lector polaco por las novelas de Cortázar y Gudiño Kieffer, puede ser la novela clásica de Ricardo Güiraldes.—*Don Segundo Sombra.*

En los últimos años también se buscarán algunas recetas para completar ciertas lagunas que dejan huellas en el lector polaco, como, por ejemplo, con la literatura de América Central. Se prevé, entre otras, la edición de la antología del cuento de Centroamérica y otras antologías nacionales, parecidas a las ya existentes en el idioma polaco: antologías de la narrativa argentina, cubana, mexicana o brasileña.

La percepción de la literatura iberoamericana en los últimos años también se hizo más fácil gracias a la aparición de numerosas monografías científicas y populares, en las especialidades de historia, arqueología, etnografía y ciencias sociales, tales como León Díaz Portilla, Alfonso Caso, una selección de textos de muchos teóricos, entre ellos de Mariátegui y también los trabajos de autores polacos —por ejemplo, de Tadeusz Lebkowski—. En este estado, la recepción de algunas literaturas correspondientes a algunos círculos culturales poco conocidos se hará más fácil.

En la etapa presente la recepción de la literatura de América Latina en Polonia no tiene grandes obstáculos. Las obras de los escritores del Continente Latinoamericano son una parte constante del repertorio de los lectores del amplio círculo. La continuación y profundización de esta recepción dependerá en mayor grado de las actividades de los editores polacos y los traductores. Y también del posterior desarrollo de la literatura latinoamericana.—*RAJMUND KALICKI (00-490 Warszawa, ol. Wiejska 16. REDAKCJA, POLONIA).*

NOTAS SOBRE ARTE

VISPERAS Y DESPEDIDAS DE MARIA ELENA GAGO

En el cuadro hay una intransigencia de luces, un deliberado iluminarse y apagarse de colores, un enorme silencio porque no existe la presencia humana, ni siquiera se adivina a través de las ventanas, no hay espectadores ni protagonistas, casi no existe el que se asoma a este extraño universo de misterios.

Puede haber un jardín decadente que se insinúa tras una ventana o una arrogante galería de un palacio convertido en museo, en donde todavía resuena el estrépito de las puertas al cerrarse, el eco de las palmadas que ahuyentan a los últimos rezagados y el rumor de las cámaras fotográficas colgando de los hombros.

Ocurren muchas cosas. En el cuadro hay un antiguo sofá remozado y magnífico, como si por él no hubiera pasado el tiempo ni la zozobra de los que le utilizaron, ni las incertidumbres que tomaron asiento sobre su tapicería. El mueble expresa una incontenible vanidad, el tiempo era su enemigo y él lo ha atravesado; quizá mañana se encuentre en una soledad de desván o de almoneda; pero hoy, las horas son suyas.

Todo es como una enorme espera. Se está aguardando a que alguien concluya su trabajo y venga a depositar en la habitación cansancios, desalientos y promesas de un tiempo mejor. Se aguarda a que el nuevo día nuevos rebaños de turistas arrastren los pies detrás de la perorata rutinaria del día.

Pero también esta ausencia de la figura humana es como un presentimiento de oscuros presagios. Cuando el cuadro se asoma a una ventana y nos enseña el paisaje es como si no lo viéramos, igual que si fuéramos los habitantes de una casa vacía, los fantasmas sin ojos que inútilmente intentaran reencontrar el mar y la espuma.

Todo esto es la pintura de María Elena Gago, el mundo del piano solitario, sin arpegios ni escalas, en cuyas cuerdas la música es como una tentación frustrante, como un anhelo de surgir y afirmarse que no encontraran las manos que lo convocasen. La partitura se ha quedado encerrada sobre el teclado, alguien ha abierto la gran tapa del instrumento, quizá para limpiar sus cuerdas y desde ellas el silencio es una manera de agradecer.

Son extrañas vísperas estas pinturas que nos atraen y nos inquietan, que nos repelen y nos cautivan, en las que es imposible librarse de lo que de decisivo tiene su presencia, de la extraña fuerza y el sorprendente vigor con que las imágenes cuentan una historia siempre interrumpida.

Ausencia y presencia son los dos reflejos del existir y del perecer, de lo que esencialmente conocemos como nuestro fundamental configurante; los cuadros nos recuerdan que hemos vivido tanto que todavía esperamos volver a vivir. Que la víspera en una esperanza, la espera una urgencia y el corazón el mudo testigo de todo lo que a nuestro alrededor no se encuentra.

Algo va a ocurrir. Lo anuncia una evidencia de luces prematuras y lívidas, una hoja de calendario envejecida de veinticuatro horas, objetos que esperan manos, muebles que aguardan cuerpos y un espejo vacío, inacabable, como una tempestad de obsesiones que ni siquiera se digna devolver las imágenes que han quedado detenidas ante él.

¿Acaso es la soledad la víspera del júbilo? Una oculta e indómita alegría parece indicárnoslo así. Pronto estas estancias se van a llenar de gentes, sonará el piano y hablarán las voces y todos dirán yo, y yo, y yo, y sólo a la persona a la que queremos sabrá pronunciar palabras diferentes.

Pero el bullicio es sólo una hipótesis. Todavía tiene que ocurrir mucho para que lo que no está venga y se convierta en evidencia la ansiedad y en imagen el deseo. Ahora no hay nadie, pero pronto vendrá el ser que esperamos. Y nosotros entraremos mansamente en el cuadro, sin apenas pisar los baldosines relucientes o el entarimado que va a delatarnos con su crujido.

Cuando esto ocurra será una fiesta. Y alguien nos hablará de su impaciencia y de su sufrimiento, y casi sin quererlo nosotros le contaremos el nuestro, y recordaremos algo hermoso que pasó una vez y que fue lo suficientemente importante para convertir en maravillas todos los posteriores encuentros.

Existe el escenario porque llegarán pronto los protagonistas, sin papeles preconcebidos, sin diálogos ni réplicas, de una manera lineal y fantástica, asombrosa en su fastuosa sencillez. Porque vivir es representar algo, significar algo, que alguien tenga un sentido y un contenido para nosotros. Y todo lo demás apenas cuenta.

Los objetos, los muebles, las ventanas, son sólo testigos fastuosos de un apoteosis de encuentros. Allí es el lugar, donde ahora no hay figuras humanas, un rostro, una mano, una espalda que es siempre

la promesa de que alguien va a volverse, nos mirará, al tiempo que deja que nuestros ojos la acaricie.

Y todo eso vale la pena ser vivido, llegar hasta el salón recóndito, a la vecindad del sofá, a la majestuosa y omnipotente presencia del piano, y decirle a alguien que la espera fue tan larga que el encuentro es un premio, y que el día comienza porque nos vemos. Las avanzadas del amanecer, allá en las ventanas, son los anuncios evidentes de que todo va a ocurrir así.

Despedidas

Pero también hay otra interpretación evidente para estos cuadros. Los objetos, la arquitectura suntuosa o precaria, los muebles que reflejan un bienestar o cuentan su ausencia, son despedidas, nos están diciendo adiós antes de que los borre el tiempo, anticipándose a su conversión en fantasmas.

Solitarios los objetos como nosotros lo somos, nos despiden, nos dicen que mirar es una forma de irse, de desaparecer, de dejarse ahogar en el torrente de las horas, en el enjambre de los minutos, en la casi inexistencia de los segundos.

Vamos a irnos y no regresaremos nunca. Y el día que se anuncia en la ventana es una oportunidad absolutamente única que va a discurrir totalmente estéril por encima de las cosas, en el vacío que marcan los muebles, en el techo ornado de escayolas, en donde agoniza un vieja lámpara.

Y el cuadro es un repertorio de palabras silenciosas, no dichas, una carta que se quedó sin escribir, una respuesta que no dimos, una dirección que no nos atrevimos a pedir, un gesto que no llegamos a insinuar o una soberbia a la que no renunciamos. Todo ello convierte en espacio pintado una inacabable referencia de sensaciones, de ansiedades y disimuladas tristezas.

La pintura delimita una peculiar escenografía, pero el ser humano no está y no va a estar nunca; en un momento determinado, cortés o furibundo, apasionado o indiferente, alguien se ha ido. Y desde entonces todo ha sido distinto y va a seguir siéndolo porque nadie volverá, no regresa nadie, de la misma forma que el mueble roto puede repararse, pero ya no es el mismo.

El tiempo nos desaloja, el cuadro, que es una evidencia, nos despide. Con mucha más claridad que cualquier otra creación pictórica, estos grandes interiores vacíos nos despiden, casi nos reclaman que evitemos la indiscreción de la mirada, la intromisión de nuestra curiosidad ante su soledad absoluta.

Y paisajes...

De pronto se ha instrumentado una sorpresa; el cuadro que era siempre un recuento de interiores ha salido fuera, más allá de la mirada y su curiosidad, de las paredes y su enclaustramiento. Este paisaje parece como el encuentro fortuito de un lugar misterioso en donde no se hubiera fijado nadie, pero en el discurrir del tiempo hubieran ocurrido muchas cosas.

Es un paisaje escueto, misterioso, la hierba ha cubierto las huellas de los seres humanos, ha crecido robusta en una evidencia de primaveras y sólo el verdor es paisaje, y todo él constituye una aventura de renovación, como si la naturaleza hubiera escrito con él un libro hermético y misterioso.

Es un paisaje intemporal y difícilmente localizable, quizá sea un claro del bosque para convocar una aventura de brujas para una fiesta galana de caricias jóvenes, de cuerpos mozos. No podemos pensar que la guadaña va a entrar sobre él, a igualarlo y segarlo, a deshacerlo sistemáticamente.

Nos es difícil creer que va a morir lo que es verde, que el otoño lo va a volver de un oro fúnebre y apagadamente suntuoso. Por eso nos aferramos a la idea de que la pradera es mágica y el cuadro su sortilegio y que la artista al fijar lo que vio o lo que creyó ver o lo que fue soñando o aquello que pensó que despierta soñaba no ha hecho sino desencadenar un insospechado encanto. Y el hada buena protegerá a la doncella y el guerrero encontrará el amor que fue protagonista de su sueño y su fiebre. Y mientras tanto la mirada se hunde en la hierba fresca, da un paso tímido, luego dos o tres más. Pronto nos escapamos hacia el fondo del paisaje.—*R. Ch.*

ANTONIO G. LAMATA, TESTIMONIO DE UN PAISAJE

Antonio G. Lamata es un arquitecto madrileño que ha ejercido su profesión durante largos años en Guadalajara y en otros lugares de la península. Al plantearse el descubrimiento constante de las arquitecturas populares, los antiguos restos monumentales y las formas de construcción de otras épocas, que marcan en diferentes niveles trasuntos de culturas, el arquitecto se ha ido familiarizando con el paisaje en toda su diversidad y comenzando por pintar las casas, ha continuado por acudir al encuentro de la naturaleza, iniciando la singular destreza que su formación profesional le ha proporcionado en

materia de dibujo, ha ido derivando hacia el planteamiento de unas imágenes concretas realizadas casi siempre a través de la acuarela.

En un caso o en otro, Lamata ha impuesto su nombre como uno de los grandes dibujantes y acuarelistas contemporáneos, estableciendo un singular testimonio acerca de las construcciones populares que van desapareciendo impulsadas por el progreso. Una vida artística, justa y equilibrada, una devoción hacia el misterio de arte que la mancha y el trazo instalan sobre el papel, son los motores de la actividad de este hombre singular que contempla su obra con una actitud modesta, totalmente contraria a las formas de conducta de nuestro tiempo, y que incluso resumen su obra entre la ansiedad y el poder en textos como este que transcribimos, lleno de humanidad y serena sabiduría.

Escribe así Lamata:

> Asomarse ante una ventana blanca, de papel, y poder expresar lo que el pintor siente dentro de esa habitación que forman las paredes de una paleta, decorada con las gamas de sus colores, es una sensación mezcla de ansiedad y de poder.
>
> De ansiedad para poder plasmar, en ese blanco ventanal, todo lo que en un momento de *improntu* puede sentirse jugando al juego de poner color a ese no color. A ese juego, lleno de sinceridad y honradez, en el que uno plasma lo que desde dentro de la habitación interpreta al mirar esas calles, esas casas, esos rincones que uno ve al pasar, día a día, como cosas sin importancia, pero que, sin darnos cuenta, tienen la razón de ser de nuestro instante cotidiano.
>
> De poder, porque nos creemos que somos sólo nosotros los que mandamos sobre la ventana blanca, sobre la que nadie puede hacer más cosas que las que nosotros queramos.
>
> Estas dos formas de ansiedad, de hacer y de poder mandar, hacen que en esa conjunción se pueda conseguir un algo, un algo mejor o peor, bueno o malo, pero, sobre todo, lleno de sinceridad y entrega.
>
> Estas manchas y estos dibujos quieren expresar, o mejor, intentan el poder reflejar, en la evasión de lo cotidiano, del hacer, porque hay que hacer, la ilusión de crear, de uno mismo y para uno mismo, que los rincones pequeños, que ante los pinceles del que los lleva en su mano, se vuelvan, de intrascendentes, en reflejos mucho más por encima de esas "cosas sin importancia", que por parecer no tenerla, la tienen, después de asomarse uno a la ventana blanca de papel.

El resultado de este minúsculo programa aplicado al dibujo y a la acuarela, es una serie de imágenes, sólo aparentemente intrascendentes, en las que están presentes un repertorio de modos de vida y una serie de indagaciones en espacios plásticos de singular frescura,

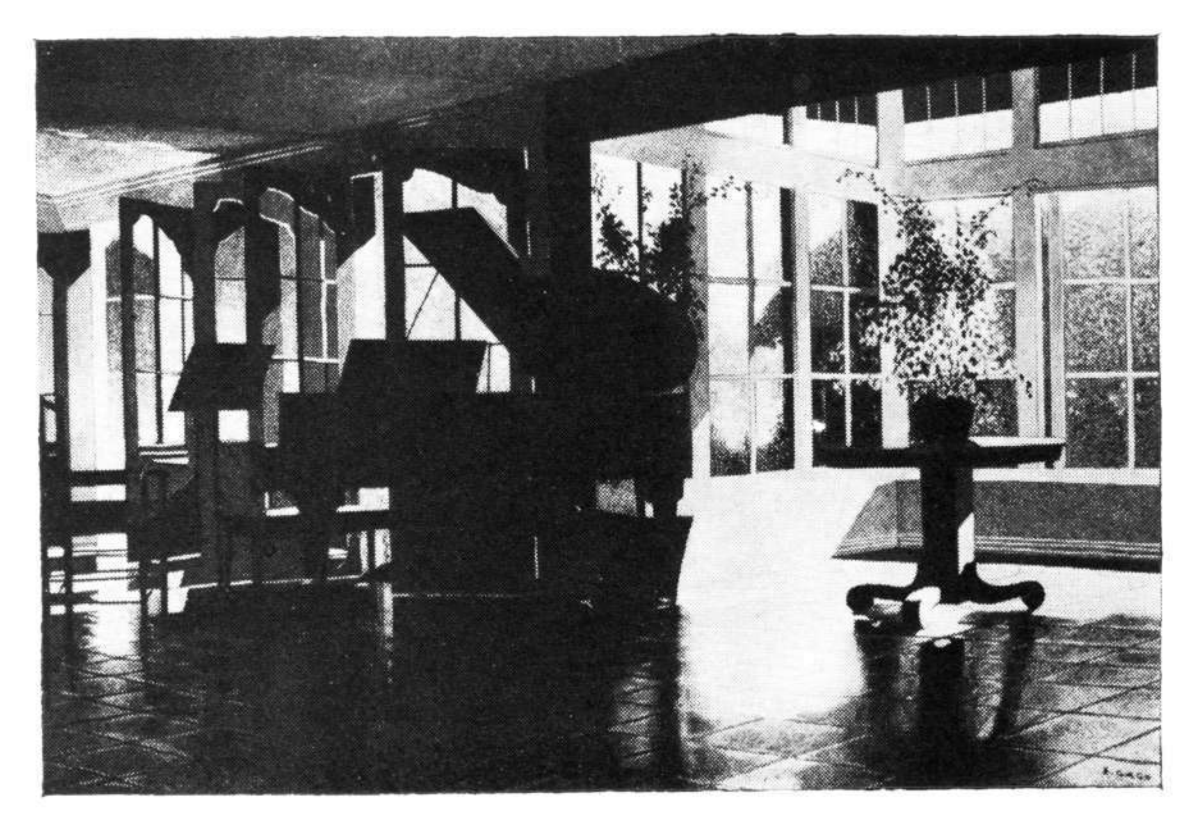
a través de los cuales el artista vive la aventura de los pinceles con una gran pureza de espíritu y encontrándose, al mismo tiempo, esencial y fundamentalmente reconfortado por cada hallazgo y cada trazo.

Cuando Lamata explora en Madrid un lugar tópico de las arquitecturas populares, la antigua casa de La Corrala, su gran bosquejo se convierte en un intento por apresar al tiempo que huye implacable, por evadirse de las morfologías arquitectónicas de una ciudad, a la que el progreso despoja de todos sus posibles valores, y aplicarse a encontrar lo que es todavía auténtico e inconfundible y que quizá vaya a perecer rápidamente, incluso ante nuestros ojos.

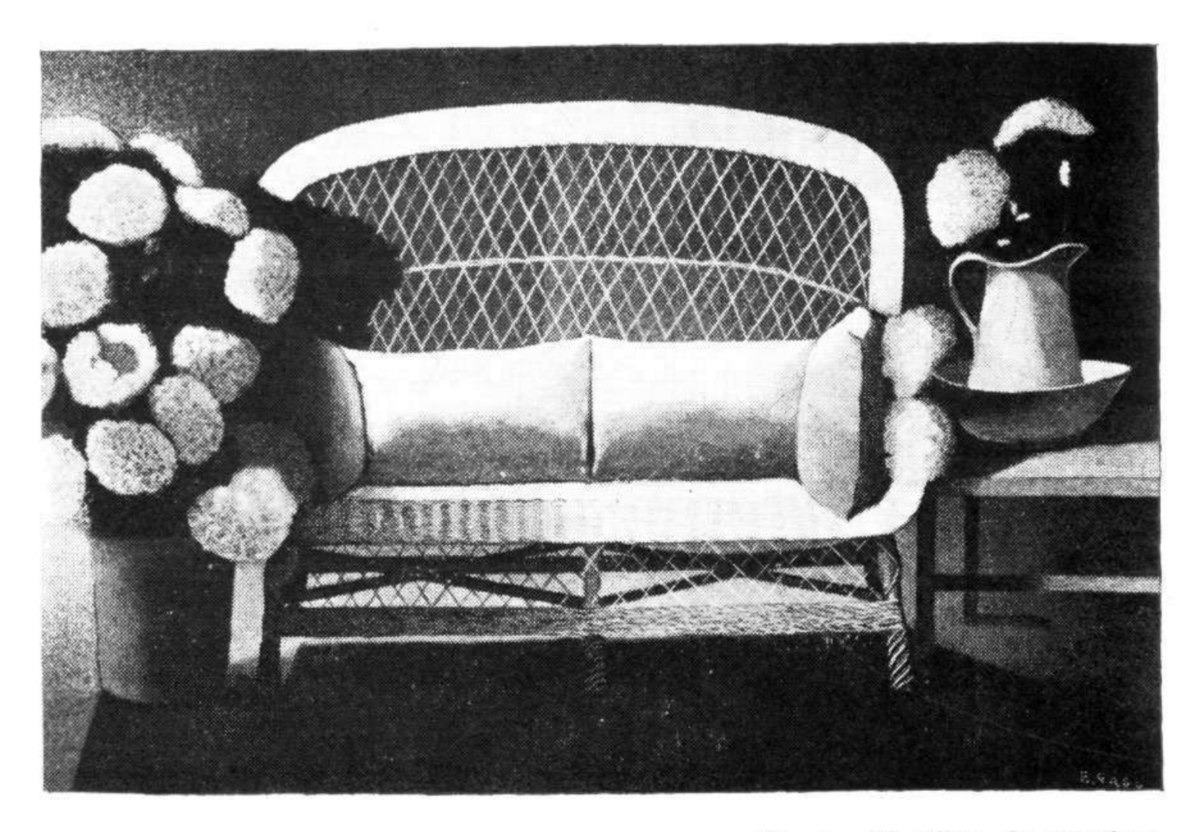
Alguien ha expresado la dimensión mágica que tiene el arte como enemigo y horizonte del tiempo. En este sentido, la obra de Lamata parece convertirse en una glosa de lo que la imagen ya casi histórica sugiere, y, paralelamente, en un recuento apasionado de las arrugas y hendiduras que el paso del tiempo ha dejado sobre las paredes que casi sin expresarlo le desafiaban. Cada día ha dejado sobre la gran casa de vecindad un símbolo de su paso, un eco de su acontecimiento, algunas veces tan evidente que ha entrado a formar parte del mundo de lo conocido, mientras que en otras ocasiones no ha llegado a transponer las fronteras de la memoria física de la casa.

Este mismo recuento de lo que horas, días, meses y años han realizado sobre un antiguo caserón señorial de Molina de Aragón o sobre las animosas ventanas que desafían al vértigo en la ciudad alucinante y única de Cuenca, dan a estos dibujos el sentido de una crónica de lo oculto, casi de lo inefable. Como si fuera un médico diestro, Lamata se asoma a la imagen del monumento, al caserío que desde hace años no cumple funciones de habitación, y en la más profunda de las dimensiones de la calidad se duele de sus heridas, intenta incluso restañarlas o mejorarlas, quizá insinúe un presentimiento de que el hábitat muerto vuelva a vivir, de que existan voces en sus patios y vecinos en sus estancias, porque testimoniar la desaparición de los seres humanos en un edificio es establecer la premonición de que un día cualquiera el mundo estará vacío y no habrá ojos que miren a las aguas del río, ni personas que sepan dar el nombre exacto al blanco, al verde, al amarillo o al dorado, que en momentos distintos llenan los campos y nos avisan de que desapareció otra estación.

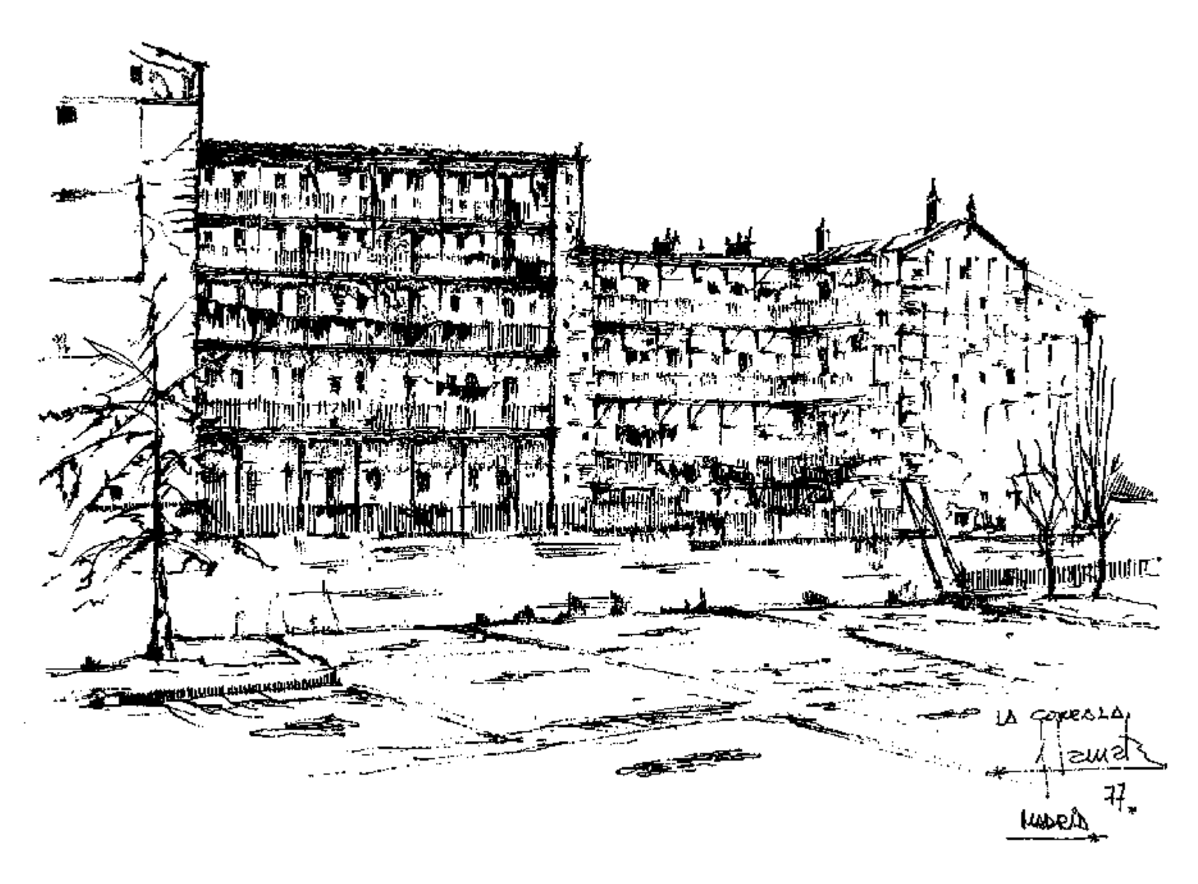
Este cronista de lo inaudito, este viajero sin pereza, este humanista de las formas, es también el testigo de un modo de vida que se extingue, no necesitamos que nos avisen de un horror o de una catástrofe atómica; de una manera o de otra sabemos que las casas irán al suelo y se desmoronarán murallas y palacios, y desaparecerá el



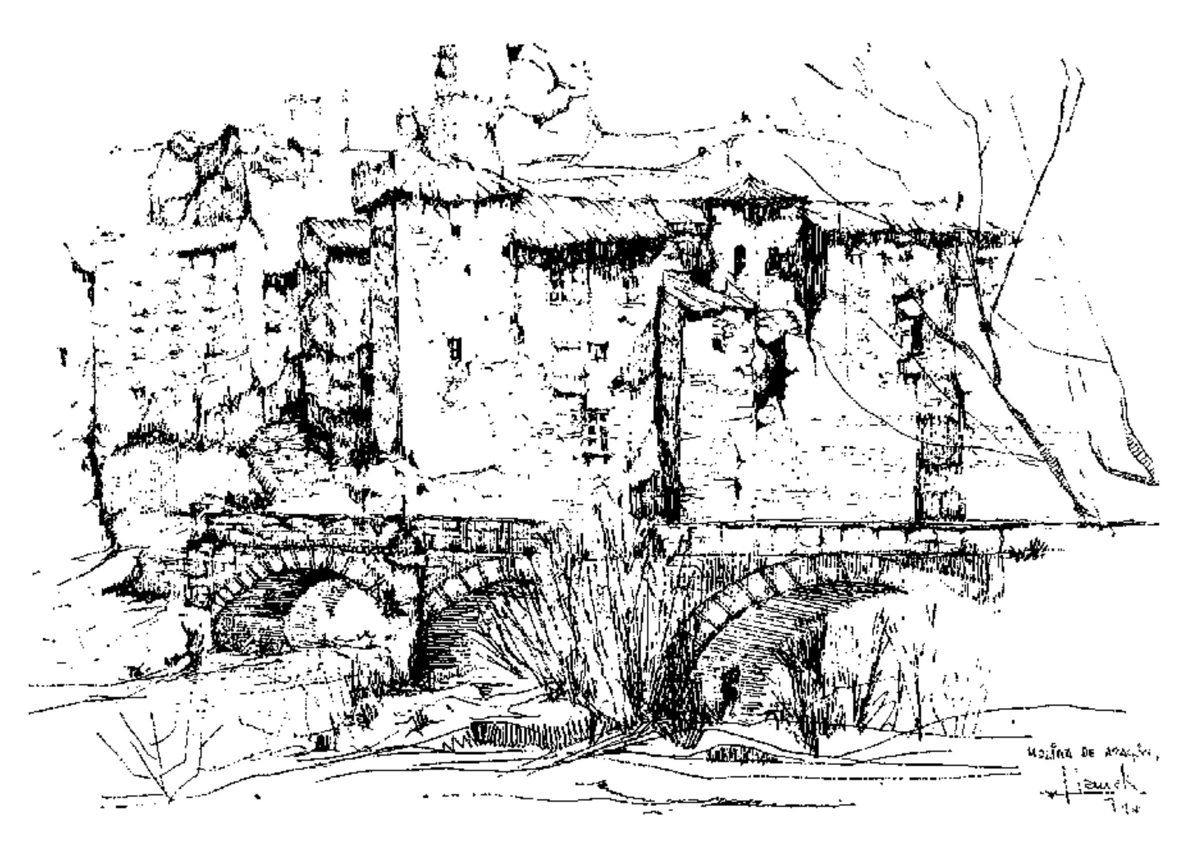
María Elena Gago. «Interior»



Gago. «El sillón de mimbre»



Antonio Lamata. «La corrala»



Lamata. «Paisaje de Molina de Aragón»

hombre. Pero mientras tanto, a nuestro alrededor, a cada momento, muere un cuadro de valores, una forma de edificar, un modo cultural hecho de pobreza o de opulencia.

Y Lamata, que sabe ser el cazador inefable de los rincones perdidos, el adivino de la grieta inexorable, el fiscal que acusa a las mil fuerzas que matan hombres y rompen paisajes, es también capaz de convertirse en un ser profundamente resignado, que nos dice con el dibujo rápido o detenido, con la acuarela que es siempre una forma de luchar contra el calor y el frío, que todo el poder y el vigor que nos rodean desaparecerán en fecha más o menos próxima, que de hecho, como si fuera un ensayo general de la destrucción, a cada instante desaparece una forma de existencia que en muchas ocasiones no es sustituida por otra.

Y esta es la gran paradoja de la obra de Lamata, narrar una historia triste de acabamiento y destrucción con unos colores vivos y vibrantes, utilizar su trazo certero para hacernos meditar. Y mientras tanto, contarnos la enorme fortuna que ha tenido de poder descubrir en pueblos diferentes, incluso en los rincones perdidos de ciudades insoportables, la gracia y la personalidad de una casa, el énfasis de un rincón, el lugar en donde algo ha vivido y todavía se resiste a morir.—*R. Ch.*

POETA AL PIE DE LOS RISCOS

José Luis Lucas Aledón nace y vive en Cuenca, en donde desarrolla un dilatado quehacer poético. Forma parte de diferentes movimientos culturales en la ciudad, entre ellos la revista *Decimos*, de la que llega a ser director, y también la Sala de Arte y Cultura «Honda», en donde celebra su primer recital de poesías; en 1968, con portada de Nicolás Sahuquillo, publica su primer libro de poesías, obra que se integra en una serie dilatadísima de posibles lecturas.

En una primera visión, la obra se arbitra en tres partes diferentes: la primera, titulada «Las fuerzas, el mundo y el silencio», se abre con un poema, que con el mismo título que el libro, intenta coordinar a la vez los misterios de lo cosmológico y de lo cotidiano, como en estos versos con los que concluye la obra:

El aire corrió con fuerza, e incansable
llevó todo lo que otros
sobre él habían escrito.
Dieron besos callados y tibios
las esperanzas quemadas.

Floreció el cantueso, el almendro.
El palomar lanzó nuevas palomas.
El manzano dio fruto.
Y un calor corrió mi alma.
Me daba
miedo
mirarme.

Detrás de este poema se alternan versos que insisten casi obsesivamente sobre la idea de la muerte o sobre la preevidencia de la visión Divina. Otros, por el contrario, intentan salvar un eco lejano de poesía serrana y campesina, de tierra abrasada de sol y helada de cierzo, a los términos de una sociedad más moderna, marcada por el consumo y configurada por sus posiciones. En otros casos: «A una estrella ahorcada», los poemas toman clara dimensión surrealista. No falta tampoco un aliento de poesía social que adquiere en los periódicos la conciencia tremenda del mundo inevitable que nos ha tocado vivir. «Los niños del Vietnam» y un «Once mandamiento», dedicado a Martin Lutero King, son los representantes de esta tendencia a la que Lucas Aledón sabe dar un énfasis particular y un sentido propio.

La segunda parte del libro, bajo el título «Ronda de invitación a Cuenca», se inicia con un poema de corte místico: «Agonía»; se continúa con otro titulado «Cuenca, serpentina aérea», que es la clave de toda la teoría del hacer que preside la obra del artista. La última frase del poema es una clave:

Cuenca, con tu silencio,
nos vas gritando que no estás muerta.

Los versos siguientes están dedicados a los pintores, acerca de los cuáles el poeta confiesa y a la vez acusa: «Cuenca desgrana artistas al olvido», palabra que igualmente tiene una plenitud de significado y constituye un centro casi matemático de toda la serie de tentaciones poéticas por las que el artista se ve asaltado.

«Poemas del encuentro y de las ausencias» es el título de la última parte de la obra, en la que el madrigal se vuelve la respuesta a una incitación personal, el desarrollo de un tranquilo idilio en el que, a través del amor, con un ser humano y tangible, se buscan reiteradamente los ecos de lo total, de lo absoluto y de lo inefable, de aquello que excluye el ser conocido y ser dominado.

Estos poemas son, en su intento de llevar a cabo una lírica intimista, personal y directa, los que el lector encuentra con más facilidad, pero, paralelamente, vienen a constituir una representación diferente, un extraño clamor que busca lo imperecedero a través de lo dia-

rio. Como síntesis de lo que llamaríamos la lectura sucesiva de *Dormido en el pasado,* se puede pensar que el libro hace viajar al poema y con él al lector desde el misterio de religión hasta las alteraciones de lo inaudito; pero el itinerario pasa forzosamente por la ciudad en la que el artista nació y vive, en donde ha recibido el magisterio del poema Federico Muelas y donde ha formado parte de la catarata de sensaciones que es el misterio transeúnte de la Semana Santa.

Si intentamos superar esta lectura sucesiva que el artista propone, su poesía es posible que se limite a un paseo alrededor de Cuenca, en donde el sol sobre los riscos puede facilitar una visión de lo absoluto y hacer pensar en el drama que vivieron un día las calles de Jerusalén, como una coyuntura eterna, susceptible de ser evocada en cualquier minuto, pero no sólo en el silencio del templo, sino también en el callejeo por la empinada ciudad o en el paseo por sus alrededores llenos de sombras.

Dormido en el pasado es un libro a la vez profundamente identificado con la fecha en que fue escrito y tremendamente intemporal. Esta lectura circular, en la que todo está de una u otra forma comprometido con la ciudad de Cuenca, nos hace pensar en estos viajes un tanto alucinantes, sin que físicamente el protagonista se desplace, que son característicos de los escritores románticos europeos y, sobre todo, de los extranjeros que descubrían el misterio y el encanto de la ciudad de Cuenca.

Quizá sea este el significado del título y la sugerencia de una tercera lectura de la obra. Lucas Aledón piensa que de alguna forma él es un viajero de otro país, un alemán corpulento o un inglés lleno de flexibilidad y elegancia o un francés despectivo que pronto va a enamorarse de las ciudades, las fiestas y las taumaturgias callejeras; piensa que durmió en el pasado y está despertando a golpes violentos, que son otros tantos hallazgos, encontrándose a su ciudad, a su Semana Santa, a la increíble procesión de «Las Turbas», y viendo llegar un amanecer distinto, y acompañando a Jesús Nazareno camino de una cuesta transformada en Gólgota. Y descubriendo la ciudad, y a través de ella, las fuerzas; el mundo; el silencio; las piernas de una muchacha; el suplicio de una estrella; las catástrofes, que son nuestras, cotidianas y que la televisión nos narra con todo lujo de detalles; los artistas, que son olvidados antes de haber muerto; y, en todo ello, la evidencia de que Dios está muriendo a cada rato. Sobre la ciudad ariscada e increíble, en donde cuelgan las casas y casi no funcionan las leyes de la gravedad y de la lógica, pero sí el sentimiento del hombre que sabe hacerse cada vez más particular y a través de su

particularismo más increíblemente universal, el artista hace la crónica de Dios y de los hombres, escribe su carta de amor y sale a que alguien se la lea, como un soldado analfabeto, como un campesino maltrecho de abandono, que necesitara conocer lo que decían los signos y las palabras.

En 1976, José Luis Lucas Aledón publica otro libro de poesías titulado *La heredad de tu almena,* que rinde fervoroso homenaje a la memoria de Federico Muelas, poeta fallecido algún tiempo antes. Esta nueva obra es un entramado de ideas cada vez más ricas y más significativas. Se divide en dos partes: «De peldaño en peldaño, fugitiva» y «Recorrí sus calles de Viacrucis».

En la primera parte encontramos un poema que se llama «Fundación elegíaca de la ciudad de Cuenca», en el que la clave se basa en el siguiente conjunto de versos:

El Gran Dios, grande de la tranquilidad,
hizo de Cuenca palacio y torre; cuenco
donde reposar.
Para ello dispensó a sus cimientos
del amor incestuoso con la tierra,
y fueron éstos a buscar el matrimonio celeste
para quien fue pensada la mínima ciudad.
Viniéronse entonces a poblar
sus tierras, aires y aguas.
Aquí se asentó:
la trucha,
la lubina,
el cangrejo,
el barbo,
la nutria,
en sus lagunas pernoctó primero e hízose
habitante después el galápago.
En los aires las grajas,
el búho nocturno,
el buitre y la oropéndola,
el ruiseñor, la alondra, el cuervo...
Vivió el aire ya lleno.
La tierra parió al chopo y al pino;
éstos en un eterno milagro
lograron la zarzamora y la menta,
el romero y la manzanilla,
el tomillo y el espliego...
Y el monte dejó caer por décadas a la zorra,
a la culebra, al lagarto, al jabalí y al lobo.
Se supo Cuenca teñir de color ceniza
por la pérdida de su Mar
y con el viento esculpió su eterna
figura entre los roquedos de la Ciudad Encantada.

El libro se transforma en la teoría de un increíble idilio. La fundación se reproduce a lo largo del tiempo y de las épocas y más tarde el poeta se vuelve imperativo para pedir a forasteros y desconocidos que vayan a Cuenca. Después hace confesión de nacimiento y dedica un poema de amistad y epitafio a Federico Muelas. Posteriormente sus versos entran al misterio religioso y en un momento determinado descubre que el río Júcar abraza a Cuenca en el misterio de una madrugada incomprensible.

Luego es el Viacrucis, el repertorio de misterios consensuales y el diálogo del hombre con lo suprapersonal. Son un repertorio de poemas que podrían reducirse a uno solo, a una especie de: «Fiat voluntas tua», que el poeta reproduce y repite entre el amor, el descubrimiento y la sorpresa. El Viacrucis se convierte en un itinerario mayor de Cuenca, en una manera distinta y diferente de rezar, hablar y entender a la ciudad. Si su primer libro enseñaba el paseo, en el segundo integra el itinerario, la derrota en la que marca el rumbo a través del espacio y del tiempo, de las ciudades que fueron y de la que es, integradas todas en la misma dimensión y espíritu.

José Luis Lucas Aledón es el extraño poeta que vive al pie de los riscos, que busca en ellos una razón y un sentido para su visión y su mirada, para su forma de mirar al presente que compromete al futuro, porque uno y otro sólo encuentran su explicación en una manera especial de mirar Cuenca, de mirar a la ciudad en cada momento y desde cada ángulo. Y todo ello es una manera superior y prestante de realizar la aventura poética.—*RAUL CHAVARRI (Instituto Cooperación Iberoamericana. Avda. Reyes Católicos, 4. MADRID-3).*

IRONIA CERVANTINA Y CRITICA SOCIAL

Caracterización de los rústicos en «La elección de los alcaldes de Daganzo»

La elección de los alcaldes de Daganzo, entremés incluido en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) (1), presenta mayor complicación que otros de Cervantes. Bajo un primer nivel de comicidad, que reside en las palabras que se deterioran sin

(1) En la elaboración del presente trabajo se ha seguido la edición de las *Obras Dramáticas* de Cervantes, de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1962 (al cuidado de Francisco Ynduráin), que hemos cotejado con uno de los ejemplares de la edición de 1615, conservado en la Biblioteca Houghton, de Harvard.

cesar, en el empleo de refranes, de frases hechas y de juramentos, en el tratamiento caricaturesco y ridículo de los rústicos, encontramos la actitud reflexiva y la intención satírica del autor. Recordemos el argumento: En la aldea de Daganzo, los regidores Panduro y Algarroba, y el bachiller Pesuña, asistidos por el escribano Estornudo, improvisan un tribunal para nombrar alcalde. Da comienzo el desfile de los cuatro labradores aspirantes al cargo, quienes exponen sus diversos y peculiares méritos. Cuando, inesperadamente, un grupo de gitanos hace su aparición con sus bailes y canciones, la asamblea se interrumpe para unirse a los recién llegados. La entrada de un sacristán y sus palabras de reproche provocan la indignación de todos, siendo manteado por entrometerse en asuntos impropios de su oficio. Finalmente, regidores, aspirantes y gitanos deciden aceptar la invitación del bachiller para continuar la fiesta en su casa, acordándose aplazar la elección para el día siguiente. El entremés llega a su fin con la retirada festiva de todos los presentes, bailando y cantando la conocida *Copla del polvillo*.

Aunque la pieza recuerda a Lope de Rueda en ciertos recursos de lenguaje, Cervantes hace mucho más que reelaborar las figuras de aldea de Rueda, para obtener un resultado artístico de muy largo alcance. El planteamiento ideológico y algunos personajes parecen creación de Cervantes, especialmente los tipos de alcaldes y regidores rústicos, similares a los de *El retablo de las maravillas* (Benito Repollo y Juan Castrado), que se repetirán en las farsas del siglo XVII. La disputa entre los regidores de Daganzo será, precisamente, el precedente literario de las controversias entre alcaldes, como sucede en *Los alcaldes encontrados*, de Quiñones de Benavente (2).

Todos los rústicos vienen inicialmente caracterizados con nombres propios a la manera de apodos o motes. Algarroba y Panduro para los regidores, Pesuña para el bachiller, Estornudo para el escribano, y Humillos, Jarrete, Berrocal y Rana para los cuatro pretendientes a la alcaldía de Daganzo. El efecto cómico con el nombre del personaje era ya frecuente en el teatro del siglo XVI (3). Pero es Cervantes, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, quien consigue alcanzar el efecto más expresivo, intencionado y artístico: Panduro, Algarroba, Humillos, Jarrete, Berrocal, Rana, Pesuña y Estornudo for-

---

(2) *Colección de entremeses*, ordenada por E. Cotarelo, NBAE, Madrid, 1911, p. 68.

(3) Este recurso, circunscrito al efecto cómico que produce el nombre al sugerir una característica física, aparece ya en Juan de la Encina. En el *Auto del repelón*, un pastor se llama Piernicurto, el «simple» de la *Farsa llamada Paliana* se llama Juan Jarro; y en la *Farsa del mundo y del moral*, de López de Yangüas, el nombre del pastor es Apetito. En las comedias y pasos de Lope de Rueda abunda este tipo de nombres: Cebadón, en el paso VI de *El Deleitoso; Porquerón*, en el paso I del *Registro de Representantes; Buenalma*, en el paso II de esta misma obra, y muchos otros.

man la terna de nombres deliciosos y pintorescos que sirven, en cada caso, para identificar y caracterizar de algún modo al personaje respectivo.

ESTORNUDO. — El apodo de Estornudo, cuya definición significa reacción violenta y ruidosa, sirve aquí para señalar un aspecto del carácter del personaje que se «pica», se irrita con facilidad. Sus reacciones son casi siempre de persona enojada: «¿Hay otro apuntamiento? Por San Pito, / que me salga del corro.» Y la respuesta de Algarroba sirve para corroborar la caracterización por el mote: «¿Bien parece / que se llama Estornudo al escribano, / que así se le encarama y sube el humo? Sosiéguese...»

La tipificación del escribano se realiza también por el uso de un lenguaje cultista, estereotipado y pedante: «Vive Dios, que es rarísima advertencia.» Y poco después: «¡Terrible inclinación es, Algarroba / la vuestra en reprochar!»

Una figura tan grotesca y redicha había de resultar ideal para ironizar sobre el tipo de habilidades requeridas para ser alcalde. Así sucede cuando comenta las «facultades» vinícolas de Berrocal, «Oh rara habilidad, oh raro ingenio...», donde, al trasfondo, es fácil descubrir el propósito irónico del autor.

PESUÑA.—El sobrenombre dado al bachiller apunta al género de mamíferos con pie encerrado en una pesuña o pezuña. Entre ellos, los más familiares para los rústicos tendrían que ser el burro, la vaca, el buey, el cerdo, el carnero... Aunque el mote no permite una especificación más concreta del personaje, es evidente que indica una depreciación del título de bachiller, al que acompaña. En sus intervenciones, el bachiller Pesuña se muestra leguleyo y pomposo, «si es que no dan más pruebas de su ingenio / a la jurisprudencia encaminadas», falsamente cultista, «Por San Pedro / que son demasiadas demasías», y latiniparlo, «Redeamus ad rem», para obtener la atención de los rústicos que, con toda seguridad, no le van a entender.

Su modo de proceder en la elección es totalmente inconsecuente. Al principio, no se muestra partidario de ninguno, después se inclina por Humillos, el más ignorante (es analfabeto), más tarde promete el voto a Rana, y, finalmente, aplaza la elección e invita a todos a su casa para proseguir la fiesta.

ALGARROBA Y PANDURO.—Son ambos los regidores de Daganzo. En ambos casos, los motes sugieren una desvalorización del personaje. La algarroba es una vaina dura y seca, de color castaño, muy usada

en España como alimento de ganado labor. El efecto cómico es seguro al poner Cervantes en boca de un rústico llamado Algarroba expresiones de tipo conceptista, que no se corresponden con el personaje, «... mucho mejor que el cisne cuando muere...»

El «buen hablar» de Algarroba no deja de provocar las sospechas de Panduro: «¡Algarroba, la lengua se os deslicia! / Hablad acomedido y de buen rejo, / que no me suenan bien esas palabras. / 'Quiera o no quiera el cielo', por San Junco, / que como presumís de resabido, / os arrojáis a trochemoche en todo.» Para los regidores de Daganzo, la simpleza y la rusticidad son las mejores pruebas de limpieza de sangre, de ser cristiano viejo. Ante la acusación de «resabido», su reacción de temor es fulminante: «Cristiano viejo soy a todo ruedo, / y creo en Dios a pies jontillas.»

También el nombre de Panduro apunta a la caracterización. Es como decir «mendrugo» (pedazo de pan duro) que, figuradamente, significa tonto, zoquete, rudo, torpe. Panduro se muestra como el más ortodoxo cristiano del concejo: «... si es que lo quiere el cielo benditísimo», y «... no será mucho que salgamos / bien del negocio, si lo quiere el cielo». Un tipo de comicidad se produce cuando Panduro no es capaz de expresar correctamente aquellos vocablos que no forman parte de su vocabulario habitual (*sorbe* por orbe, *jamestad* por majestad, *friscal* por fiscal). La comicidad aumenta al recibir el disparate la sanción inmediata de Algarroba: «¿Qué es sorbe, sorbehuevos?»

Este recurso, en su doble aspecto de disparate y de sanción, también había sido usado por Lope de Rueda en sus pasos y comedias (4). Pero en el entremés de Cervantes el recurso no sólo tiene un valor aislado, por sí mismo, sino que sirve para ejemplificar y distinguir las actitudes y la rivalidad de los dos regidores, y para una complejidad psicológica que se apunta en las palabras del bachiller: «Bravo caso es éste. / Que siempre que Panduro y Algarroba, / están juntos, al punto se levantan / entre ellos mil borrascas y tormentas / de mil contradictorias intenciones.»

HUMILLOS.—Francisco de Humillos es, entre los candidatos, el primer examinado. Sobre el vocablo «humos» dice Covarrubias: «Tener muchos humos, tener gran presunción y altiveza. Los retratos e imágenes de sus mayores, que tenían en los atrios, como decir ahora en la sala de linajes, les daba por epíteto humosas, o por esta vanidad o presunción, o porque estaban del tiempo denegridas y llenas de

(4) En *Eufemia*, a las palabras del «simple»: «A ese Melchoir échele un soportativo / y verá cuan necio so coi él», responderá León: «Superlativo quieres decir, badajo». Lope de Rueda, *Obras*, II, Madrid, 1908, p. 12.

humo» (5). El tener muchos humos podría, pues, estar relacionado con la vanidad o presunción en asuntos de linajes, lo que, en rigor, nada tiene que ver con la clase rústica.

Ya en el teatro de Encina y de Lucas Fernández se habían recogido, a principios del siglo XVI, ciertos ecos del drama vivido por el cristiano nuevo y el conflicto de castas, frente a los cuales la reacción de los rústicos es de ingenua y confiada afirmación en su identidad y en sus orígenes (6). Como es sabido, a partir del reinado de Felipe II, el conflicto se agrava con los expedientes de limpieza de sangre y la dificultad de probar una procendencia genealógica intachable (7). En estas circunstancias, los ecos del drama seguían resonando en el ámbito rural, lo que provoca la ironía de Cervantes en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y en *El retablo de las maravillas*. Ahora, Humillos ya no se atreve a mencionar los nombres de sus ascendientes (ni tampoco los otros labradores de la pieza), sino que basa sus méritos en la obsesiva insistencia de ser cristiano viejo y en no saber leer. Si en el teatro anterior el pastor descubre con orgullo los nombres de su árbol genealógico, ahora los oculta y los unifica en una condición segura y confortable: su ignorancia. A la pregunta «¿sabes leer?», Humillos responde: «No, por cierto. / Ni tal se probará que mi linaje haya persona de tan poco asiento, / que se ponga a aprender esas quimeras, / que llevan a los hombres al brasero, / y a las mujeres a la casa llana.»

Humillos... y no sabe leer. La ironía de Cervantes se transforma en intención satírica cuando el personaje justifica su analfabetismo porque saber leer es cosa que lleva «a los hombres al brasero», que, por supuesto, significa aquí la hoguera inquisitorial. En realidad, los méritos de Humillos para aspirar al cargo municipal se reducen a saber rezar cuatro oraciones, pues con eso y con ser cristiano viejo «me

---

(5) Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1943, véase p. 705.

(6) En la égloga de *Plácida y Victoriano*, Gil Cestero hace hincapié en su origen genealógico: «Soy hijo de Juan García / y Carillo de Mencía, / la mujer de Pero Luengo» (Juan de la Encina, *Teatro Completo*, RAE, Madrid, 1893, p. 259). Un ejemplo similar aparece en la égloga o farsa del *Nascimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo*, de Lucas Fernández, donde Bonifacio se permite afirmar: «Yo soy hijo del herrero / de Rubiales, / y nieto del menseguero; / Prabros, Pascual y el Cartero / son mis deudos Caronales; / y aun es mi madre señora / la hermitaña de San Bricio» (incluida en la *Antología mayor de la literatura española*, de Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, 1958, p. 935).

(7) Américo Castro ha expuesto en varias de sus obras, especialmente en *De la edad conflictiva* (Madrid, 1961), cómo el sentimiento de la honra y de la limpieza de sangre afecta la estructora de la vida española en los siglos XVI y XVII. En el entremés de Cervantes, y más allá del nivel de comicidad propio del género, el horror a la herejía y la obsesión por la limpieza de sangre de los regidores de Daganzo sugiere, dramáticamnte, la extensión del conflicto, cuyo eco consigue alcanzar incluso a la clase de labradores que, como demuestra Castro, se había configurado en «último refugio contra la ofensiva de la opinión». (*op. cit.*, página 201).

atrevo a ser un senador romano». Es decir, sátira profunda, pero sin perder de vista la nota de humor. Cervantes suaviza el denso contenido ideológico con la comicidad y soltura que exige el entremés.

JARRETE.—Es otro de los candidatos a alcalde. Respecto al nombre, dice Covarrubias: «Comúnmente entendemos por jarrete lo alto de la pantorrilla, que junta con la corva» (8). Se da este nombre, también, como asociación semántica, a la carne que procede de los corvejones de la vaca o ternera, caracterizada por su extrema dureza y nervadura. El apodo de Jarrete podría expresar en el entremés la característica de dureza y bastedad con que se presenta al personaje.

A diferencia de Humillos, Jarrete afirma estar iniciado en las primeras letras. Pero como los demás personajes, también él hace profesión de cristiano viejo: «Yo soy cristiano viejo como todos.» Con Jarrete, tipifica Cervantes la figura del aldeano bruto y fanfarrón: «Sé calzar un arado bravamente / y herrar, casis tres horas, cuatro pares / de novillos briosos y carreros; / soy sano de mis miembros, y no tengo / sordez ni cataratas, tos ni reúmas / ... y tiro con un arco como un Tulio.»

Se sospecha la exageración en sus palabras sobre el aprendizaje de la lengua «... deletreo, / y ando en el be a, ba bien ha tres meses, / y en cinco más daré con ello en cabo». Además, sobre su pretendida habilidad con el arco, la advertencia de Algarroba es concluyente: «... si no fuera porque los más tiros / se da en la mano izquierda, no habría pájaro...» Lo que hace poner en duda la veracidad de los méritos que ha enumerado.

BERROCAL.—Si en el resto de los candidatos, la ignorancia está relacionada con la actitud de cristiano viejo, en el caso de Berrocal parece ser una consecuencia de la condición natural del personaje. El nombre «berrocal», es decir, «lugar donde hay peñascos berruecos» (9), aplicado al aspirante puede significar hombre de poco valor o entendimiento. Toda su virtud se limita a entender de vinos y a diferenciarlos por el gusto. Probablemente, es un alcohólico: «Pues cuando estoy armado a lo de Baco (o sea, cuando está bebido) así se me aderezan los sentidos, / que me parece a mí que en aquel punto / podría prestar leyes a Licurgo / y limpiarme con Bártulo.» Esta grosería (limpiarse con Bártulo) y su inmediata amenaza al tribunal, «... sólo digo / que no se malogre mi justicia, / que echaré

(8) Covarrubias, *op. cit.*, p. 712.
(9) Covarrubias, *op. cit.*, p. 208.

el bodegón por la ventana», sugieren que se encuentra borracho en el instante mismo de defender su candidatura.

En la canción final, «... regidores de Daganzo... Sansones para las letras, / y para las fuerzas, Bártulos», la ironía de Cervantes adquiere un especial relieve en el comentario de Berrocal, en la que el propio rústico exige que se la inmortalice: «Estas [las 'trovas'] se han de imprimir, para que quede / memoria de nosotros en los siglos / de los siglos. Amén.» Lo que, por otra parte, completa la caracterización, en forma satírica, de la ignorancia total del personaje.

RANA.—También en el cuarto candidato, el apodo configura la condición del personaje (10). La rana (como el loro) se caracteriza no precisamente por la excelencia de su canto (croar), sino por una imitación, automatización, monotonía. Confirmando el apodo, desde un principio se expresa claramente sus dotes de memorizador en la introducción que de él hace Panduro: «pues Pedro de la Rana, no hay memoria / que a la suya se iguale: en ella tiene / del antiguo y famoso perro de Alba / todas las coplas, sin letra falte.» Las dos intervenciones principales de Rana no aparecen dramáticamente engarzadas en el diálogo teatral, sino que se presentan como monólogos muy extensos, que por su contenido y por su estilo se alejan considerablemente del tono general de la conversación de los rústicos.

Rana repite conceptos aprendidos de memoria y sus propias palabras al principio del primer monólogo incluso hacen sospechar que ni siquiera las ha «digerido»: «Como Rana / habré de cantar mal; pero con todo / diré mi *condición* y no mi ingenio.» Es decir, está excluyendo su ingenio, en este caso, su capacidad intelectiva.

Las características y disposición de sus largas intervenciones confirman la condición de discursos previamente aprendidos. En el primero de ellos, en la «campaña» de su candidatura, resulta insólito que un rústico llegue a expresar conceptos abstractos sobre la justicia, en frases elaboradísimas, dignas de un gran orador. Hay precisiones exactas, casi meticulosas: «Mi vara no sería tan delgada / como las que se usan de ordinario: / De una encina o de un roble la

(10) Un actor del siglo XVII, Cosme Pérez, se hizo famoso por la creación de una nueva máscara cómica, comparable a las de la *commedia dell'arte*, llamada «Juan Rana», hasta el punto que «el público, y algunas escrituras legales, llamaban al actor por el nombre del personaje». Su vida aparece relacionada con Quiñones de Benavente, quien le escribió varios entremeses entre 1634 y 1640. Juan Rana aparece por primera vez mencionado hacia 1617 (dos años después de publicar Cervantes sus entremeses), y muere en 1672. Sería, por consiguiente, poco probable, que Cervantes hubiera usado el apodo de «Rana» a partir del actor, aunque es, por lo menos, admisible, que este hubiera elaborado su «máscara» a partir del personaje de Cervantes. Véase, Hannah E. Berman, *Luis Quiñones de Benavente*, Madrid, 1965, páginas 518-523.

haría, / y gruesa de dos dedos...» Hay falta de espontaneidad y mucha artificiosidad en la construcción lingüística: «Que suelen lastimar una palabra / de un juez arrojado, de afrentosa, / mucho más que lastima su sentencia, / aunque en ella se intime cruel castigo.» Hay, en fin, elaboración poética inconcebible en un rústico: «... que no me la encorve el dulce peso...»

La reacción de los regidores apunta una fuente, los *Dísticos Morales*, de Catón, para algunas de las ideas sobre la moral y la justicia tan bellamente expresadas por Cervantes: «Mil sentencias ha dicho censorinas», y «De Catón Censorino: bien lo ha dicho el regidor Panduro».

Es significativo que el contraste irónico entre las excelencias de aquellas máximas morales, tan profusamente divulgadas en las escuelas europeas, con las imperfecciones de la vida real, diera pie para que se escribieran varias parodias, antes y en tiempos de Cervantes. En Francia, en el siglo XV, se escribió por lo menos una de ellas, y en Inglaterra, en 1605, se publicó otra titulada *School of Slovenrie or Cato turn'd wrong side out warde* (11).

Los *Dísticos morales*, de Catón, que habían sido anotados y comentados por Erasmo y citados con frecuencia en sus obras por Luis Vives, especialmente en los *Diálogos*, gozaron en España, desde la Edad Media, de popularidad e influencia, como lo prueban los numerosos manuscritos latinos y castellanos que hoy se encuentran en bibliotecas españolas (12). El mismo Cervantes cita al autor latino en el prólogo de la primera parte del *Quijote.*

No parece, por tanto, incongruente que un texto que era en su época primera lectura obligatoria en las escuelas, junto al de la gramática (13), y cuyas máximas debían ser aprendidas de memoria, resultara familiar a los rústicos, o, al menos, que les «suene», y que éstos lo citen tras el discurso de Juan Rana.

La siguiente intervención del personaje, ante el sacristán, se expresa también en un párrafo, a la manera de discurso, previamente memorizado. Es significativo que la intromisión del sotasacristán no se produce para censurar un asunto oficial, sino para hacer un llamamiento razonable, puesto que los rústicos han interrumpido la elección para divertirse con los gitanos «entre guitarras, bailes y bureos». Los malos modos del sotasacristán al dirigirse a los presentes, «... que

(11) *The Distichs of Cato,* traducción al inglés e introducción por W. J. Chase, Madison, 1922, pp. 5-6.

(12) W. J. Chase, *op. cit.,* pp. 9-10. Véase también, Karl Pietsch, «Two old Sapinish versions of the Disticha Catonis», en *Decennial Publications of the University of Chicago,* First Series (1903), VII, 193, pp. 3-42.

(13) W. J. Chase, *op. cit.,* véanse pp. 3-4.

es de bellacos tanto pasatiempo», es lo que provoca la indignación de aquéllos y justifica el manteo.

Para este segundo monólogo, Rana arremete contra el sacristán usando términos eclesiásticos, a la manera de exorcismo, o de la tradicional admonición desde el púlpito: «Dime, desventurado: ¿Qué demonio / se revistió en tu lengua?» Usa vocablos y formas no rústicas, «has tú de gobernar», «reprehender a la justicia». Pero una más grave inadecuación lingüística aparece en uno de los versos: «Dejad a los que gobiernan, que ellos saben / lo que han de hacer mejor que no *nosotros.*» En el sentido específico de este comportamiento, debiera ser *vosotros* y no *nosotros*, lo que es otro indicio para descubrir que el personaje, a pesar de intentar adaptar su párrafo a la ocasión propicia, no ha conseguido ceñirse a ella por completo. La interpretación de «nosotros» referida a los personajes en escena es poco probable, ya que todos los presentes, excepto el sacristán, a quien va dirigida la arenga, representan allí el poder civil frente a la intromisión de la Iglesia (14).

El motivo que mueve al eclesiástico a inmiscuirse resulta ser, en definitiva, un llamado al «sentido común», por muy de sotasacristán que provenga, y no justificaría la desorbitada respuesta, a no ser que ésta viniera dada en un tono auténtico y natural. La reacción de Rana, si se tomara al pie de la letra, no dejaría de ser intempestiva, ni de crear serios problemas en cuanto a su verosimilitud. Pero la situación se justifica plenamente en su verdad artística, si se atiende a la condición de Rana, que ha vuelto a aplicar un texto aprendido de memoria, adaptándolo, con no demasiada fortuna, a las presentes circunstancias.

Si exceptuamos a Berrocal, que en su probable estado de embriaguez se descalifica como candidato por las amenazas a sus «jueces», los otros aspirantes, a pesar de que en lo fundamental comparten características comunes de rusticidad, muestran, sin embargo, algunas diferencias de grado y de matices: Humillos no sabe leer, Jarrete ya anda en el «be a, ba», Rana se distingue por saberse las cosas de memoria. De esta forma, la frase de Rana a Humillos: «¡Y con eso pensáis de ser alcalde!», sirve para la distinción de grados de los rústicos en la disputa por el puesto, y parece muy poco probable que, en sus palabras, ocultara el personaje una más profunda intención.

---

(14) Américo Castro observa la anomalía, pero la explica así: «Fue evitado un excesivo *vosotros;* Rana se considera aun sin autoridad judicial, y habla como si él también tocara las campanas y tuviera el mismo oficio del sacristán», en *Cervantes y los casticismos*, Madrid, 1966, página 120. Francisco Ynduráin, a cuyo cuidado está la edición que aquí hemos seguido, lo sustituye por *vosotros*, sin añadir comentario alguno, lo que parece indicar que lo consideró error tipográfico, en Cervantes, *Obras Dramáticas*, BAE, Madrid, 1962, p. 55.

Es cierto que Rana no se ha autodefinido como cristiano viejo, en una forma explícita. Pero es muy significativo que sea conocido por saberse de memoria «...del antiguo y famoso perro de Alba / todas las coplas, sin que letra falte». Que Rana se sepa de memoria las coplas y que se le conozca por ellos, permite deducir que las canta o las recita en público. Dichas coplas eran muy populares en la época de Cervantes, y los escritores del XVII aludían con frecuencia a ellas (15). Trataban de un perro famoso por morder y perseguir a los judíos de Alba de Tormes y del cómico pleito que los judíos entablaron al perro. Evidentemente, el hecho de que Rana propagara las coplas permite llegar a la conclusión de que estaba de acuerdo con ellas. Es decir, revela su antisemitismo.

El estudio de la caracterización de Rana permite, pues, hacer la distinción entre lo que el rústico es y lo que dice en sus arengas. Al fin del entremés Rana saldrá, junto con regidores, aspirantes y gitanos, a casa del Bachiller, para proseguir allí la fiesta, postergándose la elección «para mañana». Lo que, claramente, contradice la estricta reciedumbre moral de la que al principio ha hecho gala en su discurso.

* * *

Las palabras de exclamación de Panduro, «No hay quien cante cual nuestra Rana canta», vienen seguidas de la frase de Jarrete, que cierra la obra: «No solamente canta, sino encanta». En esta forma, con la paronomasia, se produce el rasgo humorístico. Pero hay más. Con ella, se perfecciona la caracterización del necio que la dice y, en la intención última del autor —distraer, engañar, obrar «maravillas»—, se esboza el múltiple juego de espejos que esconde el personaje.

* * *

La sátira del clérigo, presentado generalmente como persona de escasa dignidad y de desenfrenados apetitos sexuales, ya había sido tema frecuentado en el teatro primitivo español y continuó siéndolo hasta mediados del XVI. En el teatro de Gil Vicente aparece repetidamente en figuras de padres, abades, frailes o, simplemente, clérigos (16). Pero es Diego Sánchez de Badajoz quien satiriza al eclesiástico con más severidad, presentándolo como persona de carácter depravado, débil y disoluto (17). A partir de 1655, con la fuerte censura

---

(15) Cervantes, *Comedías y entremeses*, IV, edición de Schevill y Bonilla, Madrid, 1910, véase nota, p. 200.

(16) W. S. Hendrix, «Some native comic types in the early Spanish drama», en *University Studies*, I, 3, Columbus, Ohio, 1925, véase p. 11.

(17) Algunos ejemplos de esta severa sátira anticlerical en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, pueden verse en su *Recopilación*, I, Madrid, 1892, pp. 135-136, 243-246 y 305.

inquisitorial en el reinado de Felipe II, la figura raramente aparece en las obras y la sátira anticlerical es eliminada, prácticamente, de la escena (18). En el teatro de Cervantes, el sacristán viene a reemplazarla en varios entremeses (*La elección de los alcaldes de Daganzo, La guarda cuidadosa, La cueva de Salamanca)*, manteniéndose el tratamiento satírico, aunque en forma más solapada.

En *La elección de los alcaldes de Daganzo,* los personajes rústicos conservan la actitud anticlerical del teatro anterior, atreviéndose a exteriorizar este sentimiento colectivamente, tras el discurso de Rana, en la escena del manteo, entre la música de los gitanos y el alborozo de los presentes, en la que vienen a diluirse todas las tensiones internas de la pieza. Ello, quizás, explicaría la actitud socarrona y de sonrisa benévola del autor hacia sus ignorantes criaturas, que determina el tono festivo de la obra. En *El retablo de las maravillas,* por el contrario, los rústicos simulan hipócritamente sus sentimientos por el terror a la Inquisición y, como consecuencia, la caracterización presenta perfiles amargos y distorsionados (19).

Profundo conocedor de la realidad histórica de su país, Cervantes entendía muy bien el sentido de la intromisión eclesiástica en la vida española, como se manifiesta en formas claras y sutiles en toda su obra (20), y especialmente en esa fulminante acusación al sacristán en la arenga de Rana. Pero el análisis de la estructura dramática permite descubrir otras preocupaciones: los distintos aspectos humanos encontrados en la escena, la hipersensibilidad de unos y de otros, la fricción entre los distintos poderes, la dificultad de convivencia.

El humor se produce, como Marrast ya ha señalado (21), por la presencia contrastada y conflictiva de tipos diferentes, cada uno hablando «su propia lengua», tratando de convencer a los otros con argumentos y explicaciones que son rechazados porque no se «comprenden». Aunque la «contienda» parece realizarse a nivel estricto del uso del lenguaje, implica, a un nivel más profundo de análisis, formas de vida, actitudes y conceptos en conflicto.

Tras el desfile de candidatos, lo de menos es averiguar quién saldrá elegido, aunque Rana es, al final, el de más posibilidades. Lo realmente grave es la calidad de los candidatos y el hecho mismo de que hayan sido aceptados como tales, lo cual es sintomático de la

---

(18) W. S. Hendrix, *op. cit.*, véase p. 15.

(19) Respecto a la caracterización de los personajes de *El retablo de las maravillas*, pueden verse los penetrantes comentarios de Américo Castro en *Cervantes y los casticismos,* páginas 123-129.

(20) Américo Castro se detiene también en este aspecto de la obra cervantina en *Hacia Cervantes,* Madrid, 1967, pp. 213-221.

(21) Robert Marrast, *Cervantes,* París, 1957, véanse pp. 114-115.

situación política y social del país en la sociedad de la época. Porque no existe criterio alguno en la elección. Primero se entrega la vara de alcalde a Humillos, al decirle el Bachiller: «Pues veis aquí la vara, y haced cuenta / que sois alcalde ya». Más tarde se la promete a Rana: «Y desde luego doy mi voto a Rana». Las bases para la selección dependen alternativamente de una «alcaldada» o de una «corazonada». Los rústicos acusan al sacristán por su intromisión en los asuntos civiles. Pero el eclesiástico ha entrado en escena para censurar a los funcionarios la falta de seriedad en los asuntos oficiales (suspender la elección para bailar con los gitanos) y después del manteo, todos los presentes aceptan la invitación del Bachiller para continuar la fiesta en su casa. La impresión, *artística*, es la de una experiencia caótica o la de un perfecto desconcierto.

En este sentido, el entremés podría verse como una parodia en su totalidad: La plaza de Daganzo, donde se puede suponer que sucede la acción, es presentada como «pequeña Corte» en la que observamos el tipo de justicia, la corrupción, el sistema de selección para los cargos públicos, la ignorancia y la petulancia de gobernantes y gobernados, parodia de la Corte verdadera y real, parodia de la vida española.

En los dos monólogos de Rana, la calidad de sus conceptos y de su estilo produce un desajuste, una desarmonía, entre el orador y sus oyentes (una vez más, en Cervantes, el recurso del teatro dentro del teatro), artísticamente justificados por la caracterización del personaje. El efecto de *distanciación estética* así conseguido (en el público o en el lector), permite la trasposición de «situación en Daganzo» a «situación nacional» (resultado paródico), y el «reconocimiento» del punto de vista del autor en los discursos del rústico. Los preceptos morales, por todos conocidos pero por nadie ejercitados, recobran su verdadera significación frente al caos que en la escena se está desarrollando.

En una época en que los teatros se cerraban por orden real y los ataques a la Iglesia habían sido suprimidos en cualquier tipo de representación, resulta inconcebible que Cervantes pudiera siquiera publicar su entremés (22). En este aspecto, *La elección de los alcaldes*

(22) Por un edicto real de 1598, los corrales fueron cerrados. En 1599, las comedias fueron de nuevo permitidas. Pero ese mismo año los corrales vuelven a ser cerrados, aunque por breve tiempo, pues un informe de Cabrera de Córdoba, del 4 de febrero de 1600, anuncia la reapertura de teatros con ciertas restricciones (la denominada *Consulta* de 1600 hecha ordenanzas en 1608 y 1615, año éste de la publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados)*, la de exigir que el material teatral sea censurado «por algunas personas doctas y graves». En este sentido, «toda comedia, canción y entremés» tenía que ser sometido al Protector de los Hospitales dos días antes de la representación para su aprobación, y hasta que la autorización no fuera otorgada no sería la obra entregada a los actores para su ensayo. (Véase, N. D. Shergold, *A History of Spanish Stage*, Oxford, 1967, pp. 517-518).

de Daganzo es también ejemplo excepcional de elaboración de un «teatro en libertad», en tiempos difíciles para la creación artística. La inteligencia del autor, en estas circunstancias, radica en localizar la acción en una aldea cualquiera, pequeña, insignificante, tal vez despreciada o ignorada en la Corte (había dos Daganzos, uno ya desaparecido y otro con un censo de 677 vecinos en 1910 (23) y el genial hallazgo del personaje Rana, que todo lo dice de memoria. De esta forma, y desde la mentalidad del censor, ¿qué riesgo podría derivarse de un pleito entre necios, que ocurre en Daganzo, y de un rústico memorizador y coplero que poco o nada entiende de lo que está diciendo y que, además, ofrece la garantía de su antisemitismo? Es así como podemos explicarnos la presencia de los discursos de Rana o las referencias a la Inquisición, «que llevan a los hombres al brasero», y que Cervantes vaya más lejos de lo que la censura podía «normalmente» autorizar.

En este sentido, el entremés confirma los conceptos de Brecht sobre la posibilidad del dramaturgo de encontrar las vías necesarias para decir lo que quiere decir (24). Y cuando no hay modelos o precedentes los inventa, produciéndose, irónicamente, la trasposición de autor desplazado (pues Cervantes lo era), a precursor de nuevas formas y estructuras dramáticas.—*ALBERTO CASTILLA (Dprt. of Spanish. Mount Holyoke College, South Hadley, Massa. 01075 USA).*

CRISIS Y PROFECIA

And then their end should come, when France receiv'd the Demon's light.

William Blake

I

Desde los elevados áticos, un hombre contempla el futuro. Se muestra inquieto. Sobre un piano se inclina o sobre una página en blanco. No sabe si Grecia o Europa. Escribe locura. Cuando el siglo XIX iniciaba su marcha, este hombre pudo escribir *Empédocles* —un retorno presocrático, la permanencia mítica—. También pudo

---

El añadido «nunca representados», que figura en el título de las comedias y entremeses de Cervantes publicados en 1615, aplicado a entremeses tales como *El viejo celoso, El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo,* podría entenderse, por consiguiente, en las dificultades del autor para superar semejante control censorial que, posiblemente, se ejercía menos severamente cuando se trataba de la publicación de la obra.

(23) Schevill y Bonilla, *op. cit.,* véase nota, p. 193.

(24) Bertolt Brecht, «Cinq difficultés pour écrite la verité» (traducción del alemán de Armand Jacob), *Europe,* 133-134, 1957, véanse pp. 240-252.

convertir a la lánguida esposa de un banquero en Diotima: el ritmo del amor junto al ritmo de la muerte. Suzette Gontard es un impulso, más allá, Hölderlin transforma la locura. A la manera de un filósofo cosmogónico nos lega de su obra el fragmento. *Opera vel fragmenta* (sería un título querido). La voluntad de la gran obra tropieza con un fluido contrario. Sublime, el inmenso Etna será dictado de imposibilidad. Desde las terrazas me atrevo a seguir una visión que se bifurca.

Podría rastrear un camino a través del Este americano, a través de los muelles, de los almacenes y de las factorías. Alcanzar en Baltimore —curiosa rima: ore, *Never more*— el espectro de un hombre. El miedo a la muerte es siempre menor que su encanto: *The Raven* del siglo XIX cierne sus negras alas. La conciencia se amplía. Recuerdo un prólogo. Quien lo escribe conoce el *spleen.* ¿Melancolía por la expulsión del paraíso o melancolía por el futuro paraíso que nunca se alcanza? Baudelaire rescata una imagen. El amante estará siempre contemplando el infierno, pocas veces le distrae su trabajo (Shelley ya había rescatado de la muerte sólo la efigie de la juventud para que, en un apartado romano, sirviese de permanente aurora. Von Kleist se hizo imagen misma de la muerte —para Pavese *I suicidi sono omicidi timidi* —, pero sólo llega a ser en nuestros sentimientos un poema de tradición oral o una descuidada copia de la que se pierden signos e incluso vocablos enteros).

Vico no había llegado a advertir que en el amanecer de los pueblos y en su crepúsculo la poesía no ha sido hecha. Y si, unilateralmente, Hegel puede cerrar el periplo de la filosofía, la poesía se empeña en el vidrio del *plus ultra,* vaticinando: la cultura no está hecha, la poesía no está hecha. La muerte acaece pero no la totalidad de la muerte.

(Puedo ver cómo Nietzsche ha ignorado en Wagner la voluntad del arte. Uno de los topos no ha sabido contemplar el esfuerzo de un hombre que une el tiempo, que, lejos de lo disperso, nos entrega un mundo acabado, algo que Michelangelo nos hubiese querido entregar. Un mundo que, definitivamente, es umbral para el mundo.)

II

En París, a noviembre de 1908, Rilke escribe el *Réquiem* por el conde Wolf de Kalckreuth. Los versos rozan el reproche, la extrañeza y el secreto. Wolf, poeta de diecinueve años escasos, deserta de la existencia a través del pistoletazo de pólvora antigua. Rilke comienza a exigirle una transformación implacable. Lejos del lamento, invita al poeta a un creación que asuma la existencia: sólo a partir de ahí,

sólo a partir de la misma enfermedad, sólo a partir de *Der Zauberberg* o de la epidemia vienesa, sólo elevando el arte sobre el *Klage*. En las páginas de Mann, en las páginas de Joyce. Wolf, que buscaba con su muerte la sintaxis azul de Platón, llevará como bagaje su obra no hecha. Cientos de adolescentes, como Wolf de Kalckreuth, incapaces de asumir la creación, toman el camino del suicidio; otros, el de un arte débil; otros se incapacitan para dicha creación al contemplar lánguidamente sus posibilidades que nunca llevan a cabo. Es el caso de Walter, personaje de *Der Mann ohne Eigenschaften*, el inacabado misterio de Musil.

Mientras se esparce por el orbe la voz de los sepultureros de Occidente, con obras que en vez de introducirse en la decadencia hablan de ella, existen también, más o menos esparcidos, aquellos que consiguen de la enfermedad la obra fuerte: Rilke, Mann, Musil, Joyce, Eliot, etc. Los artistas de la voluntad. Frente a Apollinaire, veo cómo existe la poesía en y fuera de la lengua francesa. En los tumulares campos se alza la belleza del ciprés y, a veces, la rosa, no la rosa de entre páginas, sí una rosa nuevamente, por siempre creada. En el crepúsculo de los pueblos la poesía todavía no ha sido hecha. Al cabo, la decadencia es un motivo.

III

Juan Larrea, prosiguiendo la labor de dibujar el vuelo del Espíritu sobre la historia, nos ha entregado un libro (*) que se sumerge en la crisis para, al cabo, acceder a las soluciones. Ha tratado de descifrar signo por signo el corazón del arte de la época. El rastro que he seguido a través de la mirada de un vidente —Hölderlin— (de Paganini solamente se puede seguir la lucha entre fuerza y demonio) se amplía en la densa cultura del autor de *Versión celeste*. En Larrea, el profundo conocimiento de lo francés corre paralelo a una recapitulación de su experiencia literaria. En sus manos, de igual manera, el surrealismo queda definido desde una postura interna, como allegado a su ideología, y desde otra externa, como buscador inagotable de una expresión ligada al espiritualismo, al humanismo, a la trascendencia:

Siendo así que:

> *«la tinta que se desprende de mi pelo*
> *a cada temblor de lira,*
> *oscurece el sentido de una imagen lejana.»*

Larrea, más allá de un lema, sabe de una efigie.

(*) Juan Larrea: *César Vallejo y el surrealismo*. Visor, Madrid, 1976.

IV

Su último libro es más que una réplica a Coyné, más que una enumeración de datos, más que un emotivo recuerdo de Vallejo: es una profecía. Por lo tanto nos movemos en los confines de la conciencia, *Oeil qui gardes en toi / Tant de sommeil sous un voile de flamme,* en el sueño que descubre una tierra a la que otorga nombre y tiempo. Cipango se hace realidad y el hombre vuelve a tener aurora. Será América, la América de Vallejo, la América que habla español y que recoge a los hijos del exilio, más mirando hacia el futuro que agradeciendo el pasado.

Existen dos cantores y una síntesis. Dos voces matinales frente al crepúsculo del otro lado del Atlántico: Darío y Martí. Mientras que en Europa los poetas se han convertido en magos bizantinos, mientras que, casi otomano, urge el pánico a las puertas del continente eterno, la voz epidérmica de los cantores americanos encuentra rápido eco, alcanzando el oído que esperaba oír. Vallejo, la síntesis, sentirá el crimen consumado de Europa: *España, aparta de mí este cáliz.* Después sólo América será posible. Larrea ha sido vidente: el 36 español es punto final de un ciclo, amanecer de otro. Como toda visión —no en el aspecto retrospectivo, más bien en el futuro que conlleva— es profética y poética; por tanto, estela en los pórticos, indiscutible.

En el epílogo del *Apocalipsis* se anuncian plagas para quien añadiese algo al texto de San Juan. Larrea, exegeta de la respuesta de Corinto, no ha añadido, ha vislumbrado solamente cómo la Palabra se reúne al cabo con la Historia. El apocalipsis se alimenta de la sangre de España, Finisterre se ha hundido y queda abierto el camino, el *plus ultra.* Como los brazos de un cíclope el Nuevo Continente enlaza los polos, hacia él se traslada la llama que un día se encendió en el Oriente de cálidos deltas. Vallejo es voz de esa aurora. Coyné, como muchos otros, aferrados a la inefable palabra europea, no supo verlo. La respuesta de Larrea ha atado hilo por hilo. Suyo es el telar.

V

Yo hablaría de aquel rastro que pasaba por conciencias hermosas, lúcidas, divinas, demoníacas. Es un rastro que si concluye en el surrealismo francés de Breton o en los escorpiones del viejo Antonin, inventa la conclusión de Europa. Pero volvería a los artistas de la voluntad. Ellos son paradigma de cómo la cultura puede establecer unas bases cósmicas. América, de acuerdo con Larrea, puede repre-

sentar un nuevo humanismo, pero, quizá, en la clara visión no han encontrado lugar las corrientes que yo llamaría paralelas: el exceso del surrealismo no termina con Occidente. Recuerdo dos ejemplos que no me resisto a señalar: Elliot, en el que se dan cita el nacimiento americano y la poderosa llamada europea, y Saint-John Perse, en quien la epopeya del exilio alcanza su matiz y su gloria, latiendo en sus versículos las costas recién descubiertas, la pátina virgen que desvela el visionario, evocando el olor extraño de los puertos en las tierras del sol. También en Vallejo estuvo presente la tensa viabilidad entre los dos mundos. De la misma manera que Grecia, nunca *post-mortem*, hizo su periplo inmortal por la conciencia de Occidente para ser cénit en Hölderlin, ejemplo en Nietzsche, lección de *Dasein* en Heidegger, América no puede prescindir de Europa, como a ésta no le cabe la ignorancia. La profecía americana es la profecía de la cultura universal. Si no, quién sabe, acaso Baudelaire diría:

Quelle est cette île triste et noire?-C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.

JULIO M. MESANZA. (Calle Eugenio Salazar, 42. MADRID-2.)

SOBRE LA UTILIZACION DE FUENTES EN "EL RUEDO IBERICO"

1. El propósito de este trabajo es señalar algunas fuentes de *El ruedo ibérico* y analizar cómo fueron utilizadas por Valle-Inclán. Uno de los recursos de que se vale la novela histórica consiste en incluir en el discurso narrativo otros discursos de diversa procedencia: libros de historia, memorias, cartas, periódicos, etc.; luego el autor introduce o no modificaciones en estos documentos con objeto de acomodarlos a su universo novelesco. Valle-Inclán se refiere a este procedimiento en una entrevista publicada en *ABC* el 3 de agosto de 1930:

> En esta clase de obras históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien. Pero si no existe esa oportunidad no hay duda de que va mal. Eso puede ocurrir en toda obra literaria. Cuando escribía yo la *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración. Shakespeare puso en

boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable porque, lejos de rechazar esos textos, los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan... (1).

2. El primer «documento de la época» que vamos a considerar está insertado en el capitulillo XIII del último libro de *La corte de los milagros*. Se trata de un discurso que el rey consorte de Isabel II dirige, en la novela, a González Bravo, flamante presidente del Consejo de Ministros tras la muerte de Narváez. Cuando González Bravo, cumpliendo deberes de etiqueta va a visitar al rey don Francisco, escucha asombrado lo siguiente:

> Me alegro que seas tú quien recoja la herencia del pobre Narváez. Yo estoy muy contento porque conozco tu lealtad y sé que siempre has querido mucho a Isabelita. Mi Persona también ha recibido de ti señaladas muestras de afecto... Además, no soy rencoroso... Si lo fuese, es posible que en estos momentos tuviese de ti alguna queja muy grande: Me la reservo y no quiero reconvenirte... Se ha omitido consultarme para la provisión de cargos en Palacio. Se ha querido, sin duda, con esa actitud, ultrajar mi dignidad de esposo, mayormente cuando mis exigencias no son exageradas. Que Isabelita no me ame es muy explicable... Yo la disculpo, porque nuestro enlace no dimanó del afecto y ha sido parto de la razón de Estado. Yo soy tanto más tolerante cuanto que yo tampoco he podido tenerla cariño. Nunca he repugnado entrar en la senda del disimulo, y siempre actué propicio a sostener las apariencias para evitar un desagradable rompimiento... Pero Isabelita, o más ingenua o más vehemente, no ha podido cumplir con este deber hipócrita, con este sacrificio que exigía el bien de la Nación. Yo me casé porque debía casarme... Porque el oficio de Rey lisonjea... Yo entraba ganando en la partida y no debí tirar por la ventana la fortuna con que la ocasión me brindaba, y acepté con el propósito de ser tolerante para que lo fueran igualmente conmigo. ¿Y qué consideración se me guarda? No hablo sólo por mí. Esos nombramientos van a escandalizar en la Nación. ¡La Nación no puede tolerar dignamente el espectáculo y el escarnio que se hace del tálamo! ¡Godoy ha guardado siempre las mayores deferencias a mi abuelo Carlos IV! En ningún momento ha olvidado que era un vasallo. ¡Cierto que son otros los tiempos! Pero el respeto a las jerarquías debe ser una norma inquebrantable. Es la clave del principio monárquico. Mi abuela María Luisa no sé lo que haya

(1) Según dice Fernández Almagro en su *Vida y literatura de Valle Inclán* (Madrid, 1943), el autor expresó conceptos semejantes en 1922, en un banquete celebrado en Fornos para agasajarlo. Entonces se decidió a contestar a la acusación de plagio que le había lanzado Julio Casares muchos años antes: «Si aproveché unas páginas de las *Memorias* del caballero Casanova en mi *Sonata de primavera* fue para poner a prueba al ambiente de mi obra. Porque de no haber conseguido esto, la interpolación desentonaría terriblemente...» (p. 220).

tenido con Godoy. ¡Allá su conciencia! Lo que todos sabemos es el profundo respeto y amor que siempre mostró a su Soberano el Príncipe de la Paz. Pero mi situación es muy otra, y con ser tan bondadoso el abuelo dudo que la hubiera soportado. La Reina, con su conducta, se hace imposible a mi dignidad y a la del pueblo español.

Ahora bien, lo asombroso es que Valle-Inclán utiliza en esta ocasión un discurso que —según los historiadores— el rey había pronunciado muchos años antes en circunstancias muy diferentes. Después de su casamiento, Isabel II y Francisco vivieron separados, con gran escándalo de la corte, porque la reyerta real se hizo pública y provocó varias crisis de gabinete. El rey decidió vivir en El Pardo mientras Isabel estaba en La Granja o Aranjuez. En cierta ocasión quiso volver al palacio de Oriente, cuando Isabel no estaba, pero esto no se le permitió. El escándalo trascendió y Francisco puso condiciones para el reencuentro, que se produjo, por fin, el 13 de octubre de 1847, después de muchas idas y venidas de mensajeros. El más importante fue el entonces ministro de la Gobernación, Benavides, quien mantuvo una entrevista con el rey que Ildefonso Antonio Bermejo narra de esta manera en *La Estafeta de Palacio:*

Entrados en diálogos confidenciales, el Rey no tuvo empacho en manifestar sus sentimientos. Pero aquí conviene saber en qué forma se expresaron los interlocutores. Hablaba Benavides en esta sustancia: «Esta separación no puede prolongarse, porque ni favorece a la Reina, ni favorece a V. M.» —«Lo comprendo, respondía Don Francisco; pero se ha querido ultrajar mi dignidad de marido, mayormente cuando mis exigencias no son exageradas. Yo sé que Isabelita no me ama, y yo la disculpo, porque nuestro enlace ha sido hijo de la razón de Estado y no de la inclinación; y soy tanto más tolerante en este sentido, cuanto que yo tampoco he podido tenerla cariño. Yo no he repugnado entrar en el camino del disimulo; siempre me he manifestado propicio a sostener las apariencias para evitar este desagradable rompimiento; pero Isabelita, o más ingenua o más vehemente, no ha podido cumplir con este deber hipócrita, sacrificio que exigía el bien de la nación. Yo me casé porque debía casarme, porque el oficio de Rey lisonjea; yo entraba ganando en la partida, y no debí tirar por la ventana la fortuna con que la ocasión me brindaba, y entré con el propósito de ser tolerante, para que lo fueran igualmente conmigo; para mí no habría sido nunca enojosa la presencia de un privado.» En eso le interrumpió Benavides para decirle: «Permítame V. M. que observe una cosa: lo que acaba de afirmar relativamente a la tolerancia de un valido, está en contradicción manifiesta con vuestra conducta de hoy, porque, según veo, la privanza del general Serrano es lo que más le retrae para entrar en el buen concierto que solicitamos.» Entonces el Rey, con singular entereza, respondió: «No lo niego; ese es el

obstáculo principal que me ataja para llegar a la avenencia con Isabelita. Despídase al favorito, y vendrá seguidamente la reconciliación, ya que mi esposa la desea. Yo habría tolerado a Serrano; nada exigiría si no hubiese agraviado mi persona; pero me ha maltratado con calificativos indignos, me ha faltado al respeto, no ha tenido para mí las debidas consderaciones, y por lo tanto le aborrezco. Es un pequeño Godoy, que no ha sabido conducirse; porque aquél, al menos, para obtener la privanza de mi abuela, enamoró primero a Carlos IV.» Escuchaba el ministro de la Gobernación y quedaba estupefacto. Conociólo Don Francisco, y quiso corregirse, y añadió: «El bien de quince millones de habitantes exige estos y otros sacrificios. Yo no he nacido para Isabelita ni Isabelita para mí, pero es necesario que los pueblos entiendan lo contrario. Yo seré tolerante, pero desaparezca la influencia de Serrano, y yo aceptaré la concordia» (2).

Al comparar los textos vemos que Valle ha repetido frases enteras del presunto discurso del rey, tal como lo trae Bermejo. Pero si bien *La Estafeta de Palacio* es una de las obras más utilizadas por Valle —ya lo señaló Fernández Almagro— en este caso lo importante no es descubrir la fuente, ya que estas palabras del rey figuran en casi todas las historias del siglo XIX (3), sino ver cómo el autor ha utilizado un texto «de época».

Es evidente que Valle-Inclán retuvo el singular discurso y decidió utilizarlo en un momento oportuno de su novela: la visita protocolar de González Bravo tras el cambio de gobierno. Colocado casi al final de *La corte de los milagros* —y en un final climático— el texto adquiere más relevancia y se utiliza, dentro de la economía novelesca, para redondear la figura del desgraciado rey. Valle tuvo que suprimir las referencias a la privanza del general Serrano por necesidad histórica, pero dejó el término de comparación —la conducta de Godoy con Carlos IV— e introdujo modificaciones *dignificando* el discurso del rey, que en Bermejo suena más chabacano y ridículo. Quizás Valle pensó que sus lectores no encontrarían verosímil la frase que tanto entusiasmó a los historiadores: «Godoy (...) para obtener la privanza de mi abuela, enamoró primero a Carlos IV». Este es uno de los casos —hay más en la novela— en que Valle no ha deformado grotescamente la realidad, como podría esperarse en un esperpento, sino en que más bien ha seleccionado estéticamente, para no caer en el panfleto.

---

(2) Ildefonso Antonio Bermejo: *La Estafeta de Palacio (Historia del reinado de Isabel II)*, Madrid, 1872, t. III, pp. 786-787.

(3) Miguel Morayta en su *Historia general de España* reproduce la entrevista y aclara que sigue la «sabrosa narración del monárquico conservador Bermejo» (ed. de 1896, t. VII, pp. 1198-1199). Pirala también la reproduce y se excusa diciendo que lo hace porque ya ha sido publicada y ha tenido tan amplia difusión.

3. Veamos ahora cómo Valle ha utilizado otra fuente: *Fragmentos de mis memorias*, de Nicolás Estévanez, quien aparece como personaje en *Baza de espadas.*

Estévanez fue un destacado militar republicano que empezó a tener notoriedad en la campaña de Africa (1859). Trabajó activamente en la preparación de la revolución de 1868 y en el movimiento federal de 1869 hasta que fue hecho prisionero; tras once meses de cárcel recobró la libertad con la amnistía de 1870. En 1872 inició el movimiento revolucionario en Andalucía; al ser proclamada la República fue nombrado gobernador de Madrid y más tarde ministro de Guerra. Al caer la República se exilió en Portugal, de donde fue expulsado por pedido del gobierno español y residió desde entonces en París. Publicó «Fragmentos de mis memorias» en *El Imparcial* y en forma de libro en 1903.

En el libro «Alta mar», de *Baza de espadas,* Estévanez figura como uno de los pasajeros que viajan a Londres a bordo del «Omega» para entrevistar a Prim. En la primera versión de este relato, que Valle anticipó en «La novela de hoy», con el título *Otra castiza de Samaria* (4), Estévanez —tal como este lo cuenta en sus *Memorias*— viaja acompañado del teniente Pons. En su libro Estévanez explica que Adolfo Pons y Montels le propuso hacer un viaje a Londres para visitar a Prim y que, aunque no quería ir porque era republicano y sabía que Prim era monárquico, finalmente aceptó. Salieron ambos de Madrid rumbo a París el 31 de julio, allí vieron a los emigrados —que estaban enemistados entre sí y tenía cada uno su camarilla— y llegaron a Londres el 11 de agosto. Luego cuenta la entrevista:

> Fui presentado al general, que me acogió afablemente; hablamos de la campaña de Africa y no menos de política. Don Juan se sonrió cuando le dije que yo era y sería republicano, y que él haría un buen presidente de la república.
>
> —Eso es un sueño —me dijo—; la república sería posible si hubiera republicanos, como los hay hasta en Rusia; pero en España no los hay ni puede haberlos; son ustedes cuatro ilusos, cuatro locos... Usted mismo dejará algún día de ser republicano.
>
> (P. 248.)

Más adelante se refiere al almuerzo que Prim les ofreció el 10 de septiembre, oportunidad en que el general les cuenta que la revolución está a punto de estallar.

(4) Comparo detalladamente las dos versiones en un artículo que aparecerá próximamente en *Nueva Revista de Filología Hispánica.*

En la versión definitiva, la de *Baza de espadas*, Valle sustituye a Pons por un personaje de ideología mucho más avanzada: el capitán Meana (5), y da una versión totalmente libre del relato de Estévanez: hace viajar a los dos amigos en el «Omega», desde Gibraltar a la costa inglesa, en la excepcional compañía de Fermín Salvochea, Paúl y Angulo, Bakunin, Baldomera Larra, etc. Pero la dependencia de Valle con respecto a las *Memorias* de Estévanez es mucho mayor en el libro «Tratos púnicos» de *Baza de espadas*. Veamos el siguiente fragmento, en el que se narra la entrevista de Estévanez con Prim:

> Don Juan, después de los saludos y presentaciones, había clavado los ojos en el Capitán Estévanez:
>
> —¿De dónde nos conocemos?
>
> — De la Campaña de Africa, mi General.
>
> —¿Usted ha servido en el Regimiento de Zamora?
>
> —Teniente de la Cuarta Compañía del Segundo Batallón. ¡Asombroso que usted me recuerde, mi General!
>
> El General sacó el pecho con animosa arrogancia:
>
> —Yo también he servido en el denodado Regimiento de Zamora. Zamora era entonces el terror de los carlistas, como más tarde lo fue del moro en la Campaña de Africa. Lo recuerdo a usted en la acción del 17 de diciembre. Tengo muy presente la conducta de usted en la retirada, mandando alinearse y numerarse bajo el fuego enemigo para contar las bajas.
>
> El Capitán Estévanez enrojeció:
>
> —Me preocupaba la idea de que algún hombre se me quedase herido entre aquellos jarales... Impulso sentimental más que alarde bélico... Mi alma, como mi vitola es la de Sancho Panza.
>
> —¿Qué empleo tiene usted en la actualidad?
>
> —Continúo de Teniente, con el grado de Capitán.
>
> *(Baza de espadas*, 4, II.)

Valle-Inclán utilizó el fragmento de las *Memorias* de Estévanez que transcribo a continuación:

> Me destinaron al regimiento de Zamora, que estaba de guarnición en Zaragoza, y cubrí una vacante de teniente en la cuarta compañía del segundo batallón.
>
> (P. 51.)
>
> (...) Cuando acampamos en el Tarajar, en el llamado «campamento de la Concepción», trabajaban ya los ingenieros en la cons-

(5) Harold Boudreau ha señalado que Valle Inclán pudo haberse inspirado para este personaje en el capitán Mena, cuya historia narra Zugasti en *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, Madrid, 1876-1880 [v. Harold L. Boudreau, «Banditry in Valle Inclan's *Ruedo Ibérico*», *Hispanic Review*, XXV (1967), pp. 85-92 y tb. Iris M. Zavala, «Historia y literatura en *El ruedo ibérico*» en Clara E. Lida e Iris M. Zavala, *La revolución de 1868. Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas, 1970].

trucción de la ruta militar. Al retirarse las fuerzas destinadas al trabajo, casi todas las tardes eran hostilizadas por los moros, y había que salir a protegerlas. Zamora lo hizo, como los demás, y entramos en fuego por la primea vez el día 15 [de diciembre] por la tarde.

No tuvimos bajas, ni ese día, ni en los tiroteos del 17, 20 y 22. Pero no olvidaré nunca la acción del 17; nos retirábamos por escalones, y al hacerlo al frente de mi sección, abandonando una altura que ocuparon los moros inmediatamente, me preocupaba la idea de que en la obscuridad crepuscular, se me quedara algún hombre, herido o no, en la intrincada espesura de los agrestes jarales. Al llegar al fondo de la cañada aquella, cruzándose ya por encima de nosotros el fuego del enemigo y el de los escalones protectores, mandé hacer alto, alinearse y numerarse: no faltaba nadie, ni nadie estaba herido. En aquel momento surgió de entre las jaras un hombre solo, sin caballo ni ayudantes, en quien distinguí confusamente las doradas insignias de teniente general.

—¿Qué regimiento? —preguntó.

—Zamora —le respondí.

—¡El mío!... ¡Y siempre el mismo! —exclamó con cierto orgullo. Si él reconoció su antiguo regimiento, yo también en él, reconocí, y no le había visto nuca, al héroe futuro de los Castillejos; era Prim.

Ocho años después, haciéndole una visita en Paddington, cuando él preparaba la revolución, le pregunté si recordaba aquel mínimo episodio. Lo recordaba muy bien:

—No fui capitán más que tres meses, me dijo, y lo fui en el valiente Zamora, terror de los carlistas; por eso me complació la retirada aquella...

(PP. 56-60.)

Aunque es evidente que un relato deriva del otro, está claro también que Valle reelaboró casi totalmente el fragmento, conservando todos los detalles: la excelente memoria de Prim, su orgullo por el regimiento de Zamora, «terror de los carlistas», la acción de Tarajar el 17 de diciembre, en la que Estévanez manda a sus tropas alinearse y numerarse bajo el fuego del enemigo para saber si algún soldado había quedado herido entre los jarales, etc.

Este es un magnífico ejemplo de reelaboración artística, en el que Valle demuestra cuidar tanto la forma como el contenido, reformulando en su propio estilo la fuente, por un lado; y por otro, tratando de mantener la más estricta fidelidad histórica.

4. Otra secuencia narrativa que ofrece particular interés en *El ruedo ibérico* es la que se refiere a las negociaciones entre progresistas y carlistas, secuencia que está repartida entre el libro noveno —«Periquito gacetillero»— de *Viva mi dueño* y el libro quinto —«Tratos

púnicos»— de *Baza de espadas.* Los progresistas proponían a Carlos VII que aceptara ser elegido por sufragio universal y que fuera rey constitucional. Según la versión que acepta Valle-Inclán en sus novelas, hubo una entrevista entre Prim y Cabrera en la que éstos no lograron ponerse de acuerdo, ya que Prim apoyaba la candidatura de don Carlos y Cabrera la de su padre, don Juan de Borbón (6). Entre ambos candidatos no sólo mediaba el derecho sucesorio de don Juan, sino una diferente ideología, pues mientras el hijo había sido educado en el absolutismo más cerrado por su abuela, la princesa de Beira, y por su madre, la archiduquesa Beatriz, don Juan había hecho profesión de fe liberal *(Viva...* 9, V). Mientras tanto, Prim comisiona a Cascajares para que negocie con don Carlos. Cascajares visita al pretendiente en Gratz, con una carta de presentación de la princesa de Beira, y le presenta un memorial con las bases que enunciamos más arriba: sufragio y constitución *(Viva...* 9, VI y VII). Pero don Carlos, antes de dar una respuesta, decide asesorarse con Cabrera y lo invita a ir a Gratz; el caudillo carlista, desde su retiro de Wentworth, contesta que no podrá ir por encontrarse gravemente enfermo *(Viva...* 9, XIII y XIV). Don Carlos acude sorpresivamente a Wentworth, descubre que Cabrera le ha mentido y le anuncia la visita de Sagasta para ese mismo día *(Baza...,* 4, V). Sigue luego la entrevista entre Cabrera y Sagasta, desbaratada por Cabrera *(Baza...,* 4, VI), mientras don Carlos espera el resultado conversando con sus edecanes; al volver, Cabrera le dique que si acepta los postulados políticos liberales aparecerá a sus ojos como un traidor *(Baza...,* 4, VII). Don Carlos se retira contrariado y, en Londres, escribe una carta a Cabrera proponiéndole la celebración de un Consejo para discutir los problemas planteados anteriormente *(Baza...,* 4, VIII).

En esta secuencia los personajes principales son Cabrera y don Carlos; Valle los ha enfrentado para juzgar su personalidad y actuación. Es indudable que, en este enfrentamiento, Valle ha volcado su simpatía por el pretendiente y, en cambio, ha recogido las versiones de la prensa carlista, más contraria al general. Sobre el conflicto entre estos personajes se levantó una polémica que hoy encontramos materializada principalmente en dos libros: *Carlos VII y don Ramón Cabrera,* de Emilio Arjona, y el que publicó como respuesta José Indalecio Caso, titulado *La cuestión Cabrera,* escritos ambos después de que Cabrera —en plena guerra carlista— decidiera aceptar como

(6) La veracidad de esta entrevista entre Prim y Cabrera ha sido discutida (v. Natalia Rivas, *Sagasta: conspirador, tribuno, gobernante,* Madrid, 1946). Es probable que Valle-Inclán se documentara en Bermejo, quien cuenta la entrevista *(op. cit.,* t. III, p. 817), agregando en la despedida un diálogo sobre el infante don Sebastián que nuestro autor reproduce en su artículo «Epitalamios napolitanos. En enero, Juan Tercero», *Ahora,* 2-VI-1935.

rey a Alfonso XII. Valle-Inclán toma posición decidida en la polémica y acepta las versiones de Arjona, secretario y adicto incondicional de don Carlos. Algunas de las razones que empujaron a Arjona a escribir su libro, según las enuncia en el prólogo, dan idea de la virulencia con que trata a Cabrera:

> Quiero (...) demostrar (...) que su conducta, inesperada para los ilusos por aberración o conveniencia es el coronamiento de una obra de más de ocho años de trabajo oscuro...; quiero demostrar, en fin, que Cabrera no es carlista hace mucho tiempo...; ... colocar al que se humilla ante Alfonso XII en el lugar que merece en las páginas de la historia.

Luego, Arjona resume la vida de don Carlos para llegar a destacar principalmente dos cosas: las veleidades de su padre, don Juan de Borbón, heredero de los derechos al trono, y la visita frustrada que Cabrera intentó hacer a la familia real residente en Praga. En los capítulos IV y V historia lo que pasó a ser materia narrativa de la obre da Valle-Inclán. En resumen, Arjona nos cuenta que:

1. Cascajares visita a Carlos en Gratz, en noviembre de 1867, presentado por una carta de María Teresa, princesa de Beira, para pedir audiencia para Prim y Sagasta.

2. Carlos le contesta que necesita «un consejero de experiencia» antes de emprender «una negociación tan delicada» y le pide que deje por escrito sus proposiciones (p. 26).

3. Carlos le regala retratos a Cascajares.

4. Texto del documento-memoria de Cascajares, fechado el 25 de noviembre de 1867.

5. Carta de Carlos VII a Cabrera informándole de la gestión y pidiéndole que vaya a Gratz para aconsejarle.

6. Cabrera contestó por telégrafo que estaba gravemente enfermo y que no podía ir a Gratz (p. 34).

7. Carlos acude sorpresivamente a Wentworth —residencia de Cabrera—, con Marichalar, y encuentra sano a Cabrera (4-XII-1867).

8. Carlos y Cabrera deciden citar allí a Cascajares y a «los que le acompañasen» (p. 35).

9. Cascajares reitera el 7 de diciembre, delante de Cabrera, lo que había expuesto en Gratz.

10. Se citó para el mismo día a Sagasta y para el siguiente a Prim.

11. Ideas liberales de Cabrera.

12. Llega Sagasta y Cabrera quiere verlo él solo. Cabrera desbarata la gestión, según Arjona, quien asegura que el general se mostró

inflexible con los principios del carlismo —es decir, no aceptó las condiciones del memorial.

13. Carlos visita Inglaterra en compañía de Cabrera.

14. Nueva carta de Cascajares al pretendiente, escrita en París, el 16 de diciembre de 1867, reiterando el pedido de alianza.

15. Nueva consulta de Carlos a Cabrera.

16. Cabrera le contesta que decida él sólo.

17. Nueva carta de Carlos a Cabrera, fechada en Gratz el 23 de mayo de 1868. Tema: celebración de un Consejo en Londres entre el 20 y el 30 de julio, temario y lista de consejeros.

18. Cabrera acepta, corrige algo la lista de consejeros.

19. Circular de don Carlos a las personas invitadas.

20. Nueva carta de don Carlos a Cabrera (25 de junio).

21. Contesta la mujer de Cabrera el 11 de julio, diciendo que Cabrera está enfermo. No acudirá, por tanto, al Consejo de Londres.

22. Carlos decide acudir a Wentworth: «comedia de intrigas» sobre enfermedad del general. Carlos conversa con la condesa sobre caza, perros y caballos; luego se entrevista con Cabrera para instarlo a participar en el Consejo, pero este «insulta al partido carlista» y a los consejeros (p. 56). Don Carlos se retira ofendido.

Como puede verse fácilmente, Valle-Inclán ha unificado los encuentros y las cartas y corrido las fechas, pero sigue a Arjona en los siguientes puntos:

— Cascajares visita a Carlos en Gratz, con una carta de presentación de María Teresa. Valle-Inclán sugiere que es ésta la que exige que Cabrera sea consultado porque sabe que el general rechazará la alianza con Prim. La entrevista Cascajares-Carlos está tomada sin duda de Arjona, ya que coincide en varios detalles (presentación de María Teresa, regalo de retratos) y también en la forma:

ARJONA	VALLE-INCLAN
Contestó D. Carlos que nunca haría política de partido, pero *que bajo su bandera cabían todos los españoles;* y que inflexible en materia de principios (...) en cuanto a la de forma estaba dispuesto a hacer las posibles concesiones por el bien de la patria y a *ponerse al frente del movimiento* civilizador, *dentro de los límites del progreso legítimo.* (P. 26.)	Don Carlos, con benévolo acogimiento, le aseguraba *que bajo su bandera cabían todos los españoles* y, sin aventurar ninguna promesa, descubría su favorable disposición para *ponerse al frente de un movimiento* purificador, *dentro de los límites del progreso legítimo.* (*Viva...*, 9, XIII.)

— La carta-memoria de Cascajares, que inserta Arjona a continuación, es muy larga y está fechada el 25 de noviembre de 1867. En ella, Cascajares historia los movimientos revolucionarios desde 1866 y pasa revista a la situación española. Por el contexto es evidente que se trata del memorial que el general Algarra lee en el capítulo VII del libro noveno de *Viva mi dueño,* pero Valle ha dado una versión muy sintetizada y personal.

— La carta de Carlos VII a Cabrera en la que le pide consejo y que se traslade a Gratz, es idéntica en el fondo pero diferente en la forma. Es como si Valle se hubiera propuesto encontrar sinónimos para cada párrafo. A fin de que el lector pueda comparar por sí mismo, copio primero el documento y luego la versión de Valle-Inclán:

«Querido Cabrera: Hoy se me han presentado dos Españoles que parecen muy francos, y que vienen de parte de Prim y otros jefes liberales para hacerme su sumisión y proponerme una entrevista con ellos; yo no les he contestado todavía si la acepto, aunque me parece que es mi deber como español el recibirles y oírles; yo no tengo experiencia; deseo, pues, que tú estés presente y te ruego como a mi amigo que vengas cuanto antes. Contéstame por telégrafo si vienes y cuándo, para fijarles el día de la entrevista. No soy más largo porque no dudo que vendrás: esta será otra prueba de afecto y adhesión que nunca olvidará tu —Carlos.»

En *Viva mi dueño* leemos la carta en el mismo momento que don Quirse Togores se la lee a Cabrera:

> Querido General: Estos días ha llegado un emisario de los revolucionarios españoles. Me hizo entrega del documento que te adjunto, y verbalmente me propuso una fórmula para recibir en audiencia al conde de Reus. Aun cuando me parece que como español no debo negarme, he rehusado una respuesta afirmativa hasta recibir tu consejo. Me falta experiencia y desearía que estuvieses a mi lado para aconsejarme en asunto tan grave, y que tan directamente se relaciona con los destinos de España. Contéstame por telégrafo cuándo puedes ponerte en camino. Todos te esperamos. No dudo que acudirás sin tardanza, y ésta será otra prueba de afecto y adhesión que nunca olvidará tu afectísimo.—Carlos.
>
> (Libro 9, cap. XIV.)

— Cabrera miente al contestar por telégrafo que está gravemente enfermo, por lo tanto, la versión de Valle-Inclán coincide totalmente con la de Arjona.

— Valle-Inclán unificó las dos entrevistas entre don Carlos y Cabrera en Wentworth (véase secuencias 7 y 22 de mi resumen), po-

niendo detalles de ambas en los capitulillos V y VII del quinto libro de *Baza de espadas:*

— Como en la primera entrevista, el pretendiente encuentra a Cabrera levantado y se sorprende.
— Como en la primera entrevista, sigue el episodio de la gestión Sagasta, frustrada por Cabrera por razones de principios.
— Como en la segunda entrevista, don Carlos espera a Cabrera «conversando de perros y de caballos» (pero no con la condesa, como en Arjona, sino con sus edecanes).

— Hay estrecha relación entre los dos textos:

ARJONA	VALLE
Una hora después volvía Cabrera contento [de la entrevista con Sagasta]. Cabrera se dirigió a él y «ya ha volado», le dijo. «¿Pués qué?», interrogó D. Carlos... (P. 36)	El General Cabrera entró doliéndose de sus cicatrices, alegrados los ojos de gato: —¡Ya voló! Aún quedan judíos en España... Insinuó Don Carlos: —¿Os habéis entendido? (*Baza...*, 4. VII.)

Después de esta entrevista, don Carlos escribe a Cabrera la carta que, según Arjona, precede a la segunda entrevista. Valle no ha querido copiarla sino reproducir el contenido, utilizando el mismo procedimiento que comentamos más arriba. Se trata de la carta preparatoria del Consejo de Londres, que en la novela está fechada —en Londres— el 23 de junio de 1868. La carta auténtica, en cambio, está fechada en Gratz el 23 de mayo de 1868. Como los procedimientos de que se vale el autor son los mismos que he comentado, juzgo que sería demasiado prolijo transcribirlas.

De todo lo dicho se deduce que Valle-Inclán utiliza los documentos y los hechos históricos para acomodarlos a su narración y no al revés. Pero lo que me parece más importante de esta última «incrustación de documentos» que estoy analizando es que, al elegir a Arjona como fuente, se dejó llevar de la inquina de éste hacia Cabrera, insistiendo, por ejemplo, en su falsedad («ojos de gato, cautela de zorro, falacias de seminarista, ruines propósitos de valenciano», *Baza...*, 4, VI). En cambio, Carlos VII está visto con evidente simpatía, con una adjetivación positiva que es una rareza dentro de la trilogía: «Don Carlos, taciturno, con digna reserva y afable sonrisa...» *(Baza...*, 4, VIII); «Don Carlos era un bello gigante mediterráneo...» *(Viva...*, 9, VI).

José Indalecio Caso, en el libro ya citado, presenta a Carlos VII como un joven irreflexivo y despótico que trató de utilizar el prestigio de Cabrera forzándolo a actuar a su favor. Otro historiador carlista, Román Oyarzún, en una obra escrita más lejos de los acontecimientos y, por lo tanto, más desapasionada, defiende la leal actuación del caudillo carlista durante la tercera guerra y acusa al pretendiente y a su camarilla de «infantilismo» (7). Valle no es objetivo en la contienda, y su simpatía por el pretendiente lo hace recaer en la presentación de un Carlos VII acartonado y decorativo, no muy diferente del que aparece en *Sonata de invierno.*

5. En la declaración que queda insertada al principio de este estudio, Valle Inclán intenta demostrar que concibe la novela histórica como una «reconstrucción verosímil» de hechos históricos, lo que plantea inmediatamente el problema de la «objetividad» de su tratamiento. Esta objetividad difiere, sin duda, de la que puede exigirse al historiador. Aunque uno y otro seleccionan y combinan materiales según criterios que responden a factores ideológicos, el relato histórico, por su carácter pragmático, presenta una articulación cuya clave es la coherencia en el manejo —pretendidamente exhaustivo— de materiales de primera mano. El relato novelístico, y en especial el de Valle Inclán, responde a otras exigencias que dependen de su carácter estético. La elección y tratamiento de materiales «incrustados» según la lógica interna de la ficción admite reelaboraciones de diverso tipo. Al *metadiscurso* del historiador (interpretación y comentario de los discursos originales aducidos) se opone la *reformulación* novelística, en que el discurso original pierde su carácter de documento anterior al texto, y al ser insertado en la ficción (reelaborado o no), se vuelve nuevamente original (8).

La identificación de fuentes que nos lleva a confrontar el texto primitivo con el de la novela tiene el propósito, no de oponer lo real, histórico, a lo novelesco, sino, simplemente, de iluminar algunos aspectos del proceso de reelaboración literaria, para lo cual presento unos pocos ejemplos de utilización de fuentes. El estudio sistemático y completo de este proceso en *El ruedo ibérico* permitirá sacar conclusiones generales sobre las características de la recreación histórica de Valle-Inclán.—*LEDA SCHIAVO. (Orense, 36. MADRID-20.)*

---

(7) Román Oyarzún, *Vida de Ramón Cabrera y las guerras carlistas,* Barcelona, 1961, página 254.

(8) Estudio el procedimiento en «Tradición literaria y nuevo sentido en *La marquesa Rosalinda*», *Filología,* XV (1971), pp. 291-297.

JUAN GIL-ALBERT, EN SU CALLE DEL AIRE

Calle del aire, nueva revista de Sevilla, dedica su primer número al gran poeta Juan Gil-Albert. El número uno de *Calle del aire* es un libro de 384 páginas, preparado e impreso en Sevilla, cuyo «índice» se detalla al final de esta nota.

Calle del aire, una obra importante, se debe al trabajo esforzado de unos intelectuales andaluces, Rafael de Cózar, Abelardo Linares, Fernando Ortiz y Joaquín Sáenz, unos poetas que quieren recordar, en su título, el nombre de la calle donde, por unos años, vivió Luis Cernuda.

La revista informa, a sus lectores, de unos puntos básicos de actuación del equipo de trabajo, cuyos componentes hemos nombrado. Son «notas de la Redacción».

Calle del aire intenta ser una revista andaluza, pero sin caer en el localismo. Y así, fieles a la universalidad, cualquier poeta será lo suficientemente andaluz como para encontrar cabida en nuestra revista.

Calle del aire no pretende, desde luego, ser una reunión de viejas glorias, pero tampoco una tribuna más para esos miles de poetas jóvenes que desean publicar sus versos; porque ni la vejez ni la juventud han tenido que ver nunca por sí solas con la buena poesía.

Calle del aire siente ante la vanguardia la misma distante admiración que ante cualquier otro cadáver ilustre, y mira a la poesía «tradicional» con el despegado respeto que debe mirarse una ancianidad poco venerable.

Calle del aire huye de las torres de marfil y los cenáculos, pero, asimismo, del eclecticismo de toda componenda con esas «buenas intenciones» que han empedrado siempre el infierno de la literatura. Porque sólo una mentalidad académica puede lograr ese gustar por igual de toda la poesía que se parece tanto a no apreciar realmente ninguna. El entusiasmo puede ser razonado e incluso razonable, pero no imparcial. Por eso, *Calle del aire* no teme apostar por su particular entendimiento de lo que es la poesía en la confianza de que, si lo ideal es comprenderlo todo, siempre será mejor comprender algo que no entender nada.

El número primero de *Calle del aire* está dedicado a Juan Gil-Albert, porque su obra es universal y milenaria, y en ella están recreados los luminosos mitos griegos y reencarnados sus dioses. Está la sensualidad árabe, y el gusto por el fasto y el esplendor barroco de la liturgia romana, trascendida gracias a un paganismo que en absoluto excluye lo divino, sino que exalta lo dionisíacamente sagrado. Juan

Gil-Albert, como dicen los poetas de *Calle del aire,* es uno de los pocos humanistas y sabios —en el sentido renacentista del vocablo— que aún quedan en Europa. Es, ya, un clásico. Para un mediterráneo —un griego, un levantino, un andaluz— clásico es aquel que consigue infundir serenidad, luminosidad y belleza a lo inevitable trágico.

Este libro es el último relámpago, por ahora, de la sucesión de vivísimas luces sobre el nombre de Juan Gil-Albert, que escribe en este volumen, en unas suaves palabras preliminares: «(...) estoy algo como cansado de mí, o, más propiamente, cansado de hablar sobre mí; de mí no estoy cansado, estoy pleno y no concibo ser sino como soy. Ni una sola añoranza de cambio, siempre me sentí mi más idóneo compañero posible. Compruebo, sin embargo, a lo largo de entrevistas, que hablar en la vida, de mí mismo, siendo así que, en mi obra escrita, podría sospecharse que no hago otra cosa, no deja de parecerme una redundancia superlativa. (...) Estos tres años de intensidad informativa que soporto y que me llegaron cuando otros se aposentan junto al fuego sobre su cojín de descanso, están pidiendo de mí un tranquilo refugio para extraer, de todo lo sucedido, su partícula de verdad, el tiempo que me queda para esta última revisión es corto y corto aspiraría yo que fuera, corto e intenso. (...)»

Una tarea paciente y solitaria, la de este poeta vocacional y humanista, que pertenece a esa generación que empezó a adquirir carácter en torno al año 1936, fecha de la que ha tomado su nombre. Fue Luis Jiménez Martos el primer crítico literario que recordó (*), en nuestra posguerra, la importancia de este hombre de letras, que marchó al exilio al final de la guerra civil española, volvió a Valencia en 1947, permaneciendo alejado de los focos literarios de Madrid y Barcelona. Hasta el año 1972, en que se publicó en la colección «Ocnos», de Barcelona, *Fuentes de la constancia,* libro de poemas que contribuyó de forma poco menos que decisiva en el descubrimiento de una de las trayectorias más fieles y sugestivas de la poesía y prosa española contemporáneas. Juan Gil-Albert, hasta estos años setenta, no podía ser suficientemente apreciado. Circunstancias vitales y un extrañamiento, no sabemos si voluntario, de la vida intelectual española, el haber publicado buena parte de su obra en ediciones prácticamente inasequibles, velaban una figura que debe ocupar ya, definitivamente, un lugar muy destacado en el panorama de la poesía en lengua española.

José Santamaría ha sido otro escritor que ha contribuido a rescatar de la marginación la importantísima obra poética de Gil-Albert. San-

(*) En su antología *La Generación poética de 1936,* Selecciones de Poesía Española, de Plaza y Janés.

tamaría recuerda, en su prólogo al libro *Crónica general*, el primer encuentro con el genio de Alcoy. «(...) Gil-Albert asiste a lo que ha denominado «mi júbilo y mi jubilación». Júbilo de llegar a tiempo de recoger el laurel tardío. Atravesados ya los umbrales de la vejez le llega el momento de adelantarse a las candilejas; pero él, con extrema discreción se retira, no a la pasividad (nada más lejos de él y de su carácter), sino a esa actividad marginada, medio secreta, que es la senda ambigua (trama inextricable) a la que ha dedicado toda su vida.

La obra de Juan Gil-Albert es una exploración de sí mismo, una orgullosa afirmación a fin de cuentas no exenta de humildad; una interrogación que intenta sorprender los movimientos secretos del pensamiento, cuyo resultado es, al mismo tiempo, un arte refinado peculiar y una meditación profunda acerca de los problemas esenciales de la vida humana y del fenómeno artístico. Un arte entre la reflexión y el recuerdo, entre la razón y los sentidos, arte de cultura e indagación de lo bello, notas características de todos los libros de este escritor.

Rosa Chacel dedica a Juan Gil-Albert unos emocionados párrafos: «Como ahora es mucha la atención prestada a Juan Gil-Albert por la gente joven, seguramente hay matices diversos en esa plural atención, unos más valiosos o más intensos que otros, pero lo que realmente importa es que esta atención es un hecho, tan patente como una ofrenda. ¿Floral o frutal? Más bien lo segundo porque es indiscutiblemente alimenticia. De esa atención se nutre el poeta y se potencia. La atención suya se despierta, se centuplica en una vigilia feliz y responsable con la fluencia inagotable de su poesía. A esto se le llama ahora comunicación (...).»

La obra de Juan Gil-Albert provoca la atención, la admiración incondicional de muchos escritores y lectores jóvenes. Y en ese reencuentro de Juan Gil-Albert con los jóvenes, Rosa Chacel resalta la limpidez del mundo propio del escritor valenciano, obra límpida, libérrima, no sujeta a más ley que la de su acendramiento. Esta obra es serena, porque es una visión dilatada sobre lo placentero y lo doloroso, sobre lo antiguo y lo futuro, sobre lo vivo y lo extinto. A todo esto, Juan Gil-Albert le infunde la perennidad de su fe.

Para Rosa Chacel, la palabra FE es la que más íntegra y profundamente revela el secreto de la obra de Juan Gil-Albert. Fe como sentido vital o más bien esencial. Fe como un ferviente creer en lo que no vimos, y la obra de Juan rebosa de férvida confianza en lo que se ve. En la obra de este escritor no hay ironía, ni ambigüedad, ni incorfomidad, ni tolerancia; tampoco cansancio. No hay cansancio, no hay desánimo. Hay una constante, inacallable afirmación de vida.

Es una especie de adhesión, un asentimiento racional, cuya resultante de belleza inflama esa serena, amorosa seguridad que Rosa Chacel llama fe.

Manuel Andújar, el novelista cuya obra narrativa es una de las más significativas de la llamada «literatura del exilio», es un gran amigo de Gil-Albert, y lleva a este homenaje una carta, que firman Ananda y Manuel Andújar. Transcribimos unos párrafos:

«Cada libro tuyo, querido y admirado Juan, nuestro dilecto amigo, es, al mismo tiempo, con acompasado son, entidad autónoma y movimiento integrador de la sinfonía que desarrolla, armónicamente, la escritura y tesitura vital que te tipifican en el aún desgarrado panorama de las letras españolas. A partir —acepción de hito y tajo— de 1939; reiterémoslo para aviso de caminantes olvidadizos.»

> «Eres el escritor-artista que ha consagrado principal y perseverante propósito a una cosmovisión que en idioma explorador desemboca y que alcanza, sin rictus ni engolamientos, filosófica categoría. En ti alternan —o se debaten— la majestad clásica, esa elegancia que emboza piadosamente las íntimas tensiones, y los encrespamientos románticos que suelen lindar con la utopía y asumen inequívocas sintaxis y praxis quijotescas. En la ponderada vastedad de tu obra vibran los tonos aquilatados de la herencia greco-latina, la urdimbre mediterránea que se remite, por vía medular, a la depurada retórica de la antigüedad, al mero alentar de las gentes, a las estampas, recién pintadas juraríamos, de sus campiñas, rincones serranos y cariciosas riberas, cuando la muerte se confina en simple etapa de mutabilidad. O al denunciar, rebelándote, las diversas inquietudes, los costrosos prejuicios. Al reclamar el derecho humano, sí, que en consecuencia a nadie deja de implicar, de poder ser distinto, lo que significa, más allá de su hontanar y estricto argumento, la virtualidad de tu "Heraclés":
>
> *Ayer había un fuego en torno nuestro*
> *hoy un pozo de sombra (...)»*
>
> (...) «Aparte de apelar a lo que de autobiografía hay, espigable, en tus libros, basta considerar desde nuestro mirador, el derrotero que seguiste, los avatares que han labrado tu idiosincrasia. Sobrio en las fases de éxito juvenil, en la lúdica conexión con tu ambiente, en el regalo de una posición social de moderado privilegio, enseñanzas que de guía sirven, bienes materiales que propician viajes y degustaciones y ocios fecundos, arrostras, con sencillez señorial, limpio de histrionismos, el exilio y sus iniciales precariedades. Nada, de lo que legitima, se pierde definitivamente mientras sea factible contemplar, imaginar, meditar, llevar consigo las ideas y el idioma, los cánones laicos y trasmitirlos, la querencia de tu tierra, nativa y adoptada, se formularía como anillo al dedo, con imperativos de obligación familiar. Y fuiste de los primeros

> en regresar a España sin desdecirte, pagaste con demasía tu precio de mudez y aislamiento, inmune a la contaminación, a las corrupciones, al hedor de la tiranía siniestra, gélida, zafia. En ese clima de gualdrapada podredumbre, lógico es que te ignorasen, pero tu literatura, tu poética, germinaban en la penumbra, acunadas por los cuadros, cortinajes y lámparas de un "interior" donde métrica y pensamiento atestiguaron una heroicidad cotidiana (...)»

Juan Gil-Albert, en la penumbra templada de Valencia, como ha explicado Manuel Andújar, recibe la apreciación de los jóvenes escritores, que le dejan poemas, palabras de reconocimiento; que le piden recuerdos, datos de su biografía.

Jaime Gil de Biedma, en su comentario a la obra del maestro, le adjetiva como «sabio».

> «(...) sabio no sólo en una especialidad precisa, la creación literaria, sabio en sabiduría, como los antiguos. Escribir, sea en verso o en prosa, es para él una actividad tan necesaria y tan espontánea como respirar y pensar, supeditada siempre a una finalidad que no está en ella misma, y que es lo que de verdad le importa: encontrarle un sentido a su vida (...)».

Un español que razona, es el título de su homenaje a Gil-Albert. El razonamiento del escritor alcoyano en nada se parece —subraya Gil de Biedma— a sea habilidad juglaresca que tanto se aprecia entre nosotros —algo intermedio entre la teología y la abogacía—, análisis y consecuencia tampoco le preocupan demasiado. *Es la comprensión ética y estética de la propia vida lo que su razonamiento nos propone.*

Juan Lechner subraya unas características, que él considera definitorias, de la obra gilbertiana.

> «(...) Nobleza y templanza, a la vez que búsqueda del sentido de la vida, búsqueda también, por necesidad íntima, de la belleza y de su sentido para la vida humana. Renuncia, distancia, al mismo tiempo que goce altamente disciplinado. Respeto por otras creencias y otros puntos de vista, receptividad hacia otras culturas e ideas, desde una posición agnóstica que encuentra sus fundamentos principales en la cultura clásica —Horacio, Epicuro—, pero no queda delimitada exclusivamente por ella y que se alimenta igual de Ronsard y de Chopín, que de Santa Teresa, de Cervantes y de Galdós (...)»

Fernando Ortiz, uno de los responsables de esta revista-homenaje, dibuja uno de los rasgos de Gil-Albert, uno que sobresale:

> «El respeto profundo por *el otro»* (...) «A fuerza de inteligencia, a fuerza de humanidad, Gil-Albert ha hecho olvidar su obra a quienes le conocemos como tal *obra escrita.* Uno deja de darle

> la importancia en sí que debiera. Y la ve sólo como parte de esa totalidad que es Juan Gil-Albert. Gil-Albert, que tanta admiración profesa por algunos famosos dandys como Wilde y Baudelaire, no ha tenido que representar ningún papel para no decepcionar al lector de su obra. Su vida es vivida con plena autenticidad, y su obra está hecha con lo más auténtico de su vida» (...)

Leopoldo Azancot firma un importante ensayo sobre el poeta: «Singularidad de Gil-Albert». En este acertado enjuiciamiento de la obra de uno de los fundadores de la revista *Hora de España,* Azancot se pregunta las razones de la falta de reconocimiento, el escaso o nulo eco para la obra creadora del artista alcoyano. Y el crítico sevillano encuentra una aclaración:

> « (...) la explicación de dicho confinamiento en la nada sociocultural, la encuentro en la singularidad extrema de su postura ante lo dado, de su visión del mundo, de su jerarquización de las prioridades espirituales, ante la cual toda diferencia política u otra se anula en el reconocimiento de una unidad de fondo frente a lo radicalmente ajeno, que en este caso —y para darle un nombre, siquiera aproximado—, podríamos llamar el a-cristanismo radical de Juan Gil-Albert (...). Este enfrentamiento con el cristianismo, que en el fondo no ha constituido sino un alejamiento de él, es —creo— la causa fundamental del silencio durante años sobre la figura y la obra de Gil-Albert, silencio que sólo se ha roto una vez que las generaciones nacidas tras la guerra civil —acontecimiento que marca el fin de la vigencia comunitaria del cristianismo en nuestro país— han podido alzar su voz. Hoy, cuando esa voz tiende a dominar sobre las demás, Gil-Albert comienza a ser reconocido como se debe: como un artista impecable —sin precedentes aquí— que rompe el cepo asfixiante en que estaba presa la cultura española, haciendo factible el vuelo hacia la libertad espiritual, hacia la aventura.»

Es muy difícil resumir, en estas breves notas de comentario, el ancho catálogo de meditaciones, serenas o apasionadas, artículos elegíacos, entusiastas y evocadores, que componen este gran libro que merecía el gran escritor Juan Gil-Albert.—*ALFONSO LOPEZ GRADOLI. Finca «El Pila», Pozohondo (Albacete).*

DOCTOR GLAS, CRONICA DE UNA INCOMUNICACION

¡Oh torbellino lento de sensaciones descentradas!
Fernando Pessoa

Siempre sueña quien habita las cenizas.
Juan Pedro Quiñonero

Ignoro qué significación tiene el doctor Glas dentro de la obra de Hjalmar Söderberg. La falta de ediciones en España de autores escandinavos sigue bastante generalizada. Por eso voy a comentar esta novela como un todo, sin relación alguna con el resto de su obra, que desconozco enteramente (*).

El doctor Tiko Gabriel Glas lleva una vida anodina, tampoco tiene proyecto alguno que justifique una confesión diaria. Ante todo, Glas es insignificante, pero no trata de salir de su nulidad mediante una gran obra. Como es natural, su historia anterior es decisiva, y llegado a un punto se encuentra con que la única relación que mantiene con los demás es la estrictamente profesional, con gente que, como se demuestra a través del diario, no le importa nada. Su concepto del deber contribuirá más a la disolución de cualquier objetivo en el transcurso de sus días. O, mejor dicho, el objetivo será precisamente intentar una comunicación que no llegará.

Ya al principio él se pregunta por qué está escribiendo sus impresiones. Por qué, para qué, para quién. No escribe para nadie, él mismo afirma que no relee lo ya escrito:

> «escribo —dice— para matar unas horas de insomnio».

Esto es, como defensa contra el insomnio, como defensa de su individualidad, de su aislamiento. (No pretendo afirmar que el insomnio sea producto de su individualidad o consecuencia de su aislamiento, pero sí esa necesidad de «matar unas horas». Para mí es evidente.) Incluso

> «escribo simplemente para mover la mano, ya que el pensamiento se mueve por su cuenta»,

lo cual es un principio de disociación, y por tanto, lo que escribe tampoco ha de ser reflejo necesariamente de lo que piensa, sino más bien el escribir es un ejercicio que marcha paralelo al pensamiento. Esto es, para mí, de una importancia enorme, porque da a entender que la función del que escribe no es otra que la de ponerse a salvo, ese matar las horas, es decir, anularlas: defenderse contra el paso

(*) La edición española es de Seix Barral, Barcelona, 1967.

del tiempo. Lo chocante es que, por otra parte, recalque que todo lo que escribe es verdad. Como esto otro:

> «Rara vez apunto un pensamiento la primera vez que se me ocurre· Espero a ver si vuelve.»

Esta afirmación, con una lectura del texto, resulta ininteligible. Denota, eso sí, una fuerte inseguridad.

El doctor Glas se arrepiente también de su vida, se arrepiente inmóvilmente, como en el caso de Leopoldo María Panero. Cuida remarcar que eso no es una confesión, pero lo que verdaderamente hace es echarlo fuera, desprenderse de ello y de su posible culpabilidad. Desembarazarse, en lo posible, de su vida. También, al analizarla, se enfrenta a ella con una buena dosis de espanto. Declara que tiene miedo de sentir remordimientos, que, según afirma, es lo que uno gana cada vez que quiere salirse de su propia piel. Una vez más desembocamos en el mismo problema: desposeerse de su individualidad, despersonalizar la angustia.

Sus conceptos éticos no son ya huecos o vacíos, sino sólo acomodados para mantener una existencia un tanto tranquila, sin sobresaltos. Esa despreocupación por el problema ajeno le acarrea constantemente un sentimiento de culpabilidad del que no sabe desprenderse. Y queriendo tapar su maltrecha conciencia, arguye que la vida presenta un rostro demasiado abyecto. El saber positivamente que obra injustamente será quizá la causa principal de su insomnio. La búsqueda de la tranquilidad le privará de la tranquilidad.

Su norma ética es la necesidad, y no hay más ley verdadera que esa. La ley es absurda, formula, y ninguna persona decente permite que la ley rija sus acciones. Tampoco existe la culpa. El deber es asimismo un concepto vacío:

> «El deber, qué excelente biombo detrás del cual esconderse cuando se trata de evitar hacer lo que tendría que hacerse.»

Es la tapadera para uso, según convenga, en favor de la tranquilidad. Es difícil comprender cómo teniendo un absoluto desprecio por cualquier norma, le preocupa tanto el remordimiento. Si la culpa no existe, tampoco debería existir el remordimiento. Una cantradicción básica de Glas. Ni que decir tiene que con tal concepto del deber cometerá cuantos atropellos tenga a bien. En todo caso cambiante, puesto que en más de una ocasión recurre como disculpa al «deber hacer». La moralidad, afirma, es un tiovivo que da vueltas.

Como es natural, y a pesar de su profesión, o tal vez por ella misma, la muerte se justifica (procedimiento Raskolnikov) e incluso

se pregunta con curiosidad qué efecto le producirá tener un crimen en la conciencia. Aunque, en su caso, me parece estúpido. Incluso escribe:

> «En cuanto a las vidas humanas lejanas, invisibles y desconocidas, no le importan un bledo a nadie.»

Esta postura abarcará incluso a su propia muerte, preparándose pastillas para un posible suicidio de emergencia.

Advierte que una gran obra a realizar y a la que dedicar su vida puede ser su salvación, y hasta mendiga, según su expresión, una hazaña, algo de lo que sólo él se dé cuenta que haya que cumplir y que nadie, sino él, se atreviese a cumplir. Pero no se encuentra ni con voluntad ni con imaginación suficiente como para llevarla a cabo. Y así, mediada la novela, dice:

> «Aunque todavía no comprendo muy bien qué tengo que hacer en este mundo, aquí me he quedado.»

Por una parte, un reconocimiento rotundo de su personal fracaso; por otra, un absoluto desconcierto en torno a su postura. Desconcierto que aun se agrava más al perder conciencia clara de su voluntad, como se hace patente en la relación sueño-vigilia que se incrusta uno en otra borrando los límites que «debieran» existir entre ambos. Y se lamenta:

> «Poder escoger es poder renunciar. ¡Oh, que tan difícil sea el renunciar!»

El gran problema de Glas es evidentemente la soledad. Por una vez, por muchas veces, apela al recuerdo, que es siempre la principal consecuencia de la soledad, el aislamiento, la incomunicación. La infancia. Las fotos y la imaginación amarillean. El resentimiento contra el padre, al que sólo perdona cuando le golpea injustamente (entre paréntesis: no crea que jamás pueda ser justo que un padre golpee a un hijo), es significativo. Le perdona la debilidad, el error, y ama también la debilidad, la fragilidad, o a los que se han visto engañados, burlados. Es una simpatía (nótese συν-παζος) natural e insoslayable. Se han ido perdiendo todas las figuras de la infancia. Tiempo más tarde, la pérdida de la cual no se ha repuesto aun diez años después: su primer y único amor, que se ahoga al bañarse. La muerte le regala cruelmente un vacío que ya no se tapará nunca:

> «Hace diez años de aquello, diez años que se cumplen esta noche y todavía hoy me siento enfermo y loco al pensar en aquello.»

Es, a no dudarlo, el fantasma más importante, el que producirá gran parte de sus inhibiciones.

Ya al principio, cuando se pregunta por qué ese diario se escribe, dice a modo de justificación:

> «Me parece que en este momento nadie en el mundo está tan solo como yo. Yo que a veces ayudo a otros, pero no he podido nunca ayudarme a mí mismo, y que, a los treinta años cumplidos, nunca he estado junto a una mujer.»

La conciencia de ser distinta su vida le retraerá más, intenta averiguar las causas de esa diferenciación y no encuentra explicaciones para nada. Todo el diario es una pregunta sin contestar y, en definitiva, siente su gratuidad. Se ve impelido a relacionarse con la gente, pero tiene miedo —¿de perder su identidad?— y se contenta con estar lo más rodeado posible, escuchando, observando su entorno, mas sin participar de él, que prefiere estar con gente que no conoce para no estar obligado a saludarles.

En esa misma línea, su febril búsqueda del amor, aun sospechando, por lo que se ve, que no se vaya a encontrar con él.

> «Nada empequeñece —manifiesta— y rebaja tanto a un hombre como la conciencia de no ser amado.»

Inferioridad, siempre impotencia ante cualquier realización. Busca la inmortalidad a través del amor (como todos buscamos la inmortalidad por esa misma vía: según Glas, de la nostalgia humana por el amor ha brotado la cultura) y no la encuentra. Aunque derrocha ambición por todas las páginas, él no es ambicioso, al menos ese es el efecto que me produce. Quiere serlo, mas no lo es. Contradicción una vez más. Siempre. Intenta apurar hasta el límite las posibilidades de su vida y no llega siquiera a desarrollarlas mínimamente.

> «Queremos ser amados —añade—, a falta de esto, admirados; a falta de esto, temidos; a falta de esto, odiados y despreciados. Queremos suscitar en los demás alguna especie de sentimiento. El alma aborrece el vacío y quiere tener contactos a cualquier precio.»

Esto es, no pasar inadvertidos, dejar huella, es decir, inmortalizarse en cada momento y al mismo tiempo vencer el aislamiento y la incomunicación. En cada momento y dentro de la vida, no después, su reino sí es de este mundo. Por eso no comprende a los que buscan un nombre inmortal; la historia, con todo, no es nada, y mucho menos la salvación personal, individual.

Pero a la vez afirma ferozmente su individualidad, su oposición frente a lo que escapa de su personalidad. Le da horror pensar que podría cambiarse por otro, es decir: dejar de ser él. Es la eterna contradicción que, en mi opinión, padecemos todos: personalización-despersonalización. La despersonalización de la angustia frente al horror de perder la identidad. Hasta tal punto llega en él ese horror de perder la identidad, que escribe:

> «Me cuesta tanto tolerar la idea de que alguien me vea cuando duermo.»

Es suficiente, no es necesario otro comentario.

Y como no podría ser de otra forma, termina derrotado, abrumado por su propia y radical (radical, de radis, raíz) insignificancia:

> «Es tan desolador el caminar siempre solo, con un alma estéril; uno no sabe qué hacer para adquirir conciencia de que uno es algo y significa algo, y para respetarse un poco a sí mismo.»

Un absoluto reconocimiento de lo que llevamos apuntado. Y, naturalmente, aunque no sería necesaria aludirlo, el problema de la felicidad se le plantea como un imposible:

> «No se encuentra ningún sueño de felicidad que no se muerda su propia cola.»

Y remedando a una parte de la filosofía clásica, uno de los interlocutores de Glas especula con que la felicidad más honda consista en la ilusión de que no se persigue felicidad alguna. Pero la felicidad es un problema que aún no entiendo, como no sea la consecuencia de la estética, y por consiguiente he de dejar este punto a otros más enterados.

La única arma defensiva que contra esto esgrime es el deseo. El deseo de hacer algo, el deseo de amar, o más bien, el de ser amado. Deseo también, como dijimos antes, de constatar su presencia, de no pasar inadvertido. El deseo, según sus palabras, es la cosa más valiosa, la única que en cierta medida puede dorar esta miserable vida. Pero el deseo dista mucho de tener tanto poder, y ese deseo le sumergirá más profundamente en la impotencia, en el fracaso. Efectivamente, sus propios deseos quedan en un discordante balbuceo, sin definirse, cuanto menos en realizarse. Se decide por la postura contraria a la del interlocutor antes citado. No hay posible salida.

> «Primer mandamiento: no comprenderás demasiado. Pero el que comprende este mandamiento, ése ya ha comprendido demasiado.»

EUGENIO COBO.—(Calatrava, 36. MADRID-5)

Sección bibliográfica

LA NECESIDAD DE CONTAR

Siempre es igual la pena: vestidla de alegría.
F. Q., de *Oda al cante*

«Por el trigo, por la arena, por los ojos de mi morena que así fue, y al que Dios se las dé, San Román se las bendiga.»
Hortensia Romero Vallejo

Con la novela *Las mil noches de Hortensia Romero* (*), el habla andaluza, en sí misma, se constituye en mensaje. Quiere ser el testimonio vivo de una realidad presente en el panorama español de nuestro tiempo y, como tal, remite a un modo de ser diferenciado que simboliza en la palabra la expresión de una identidad. El *camino de en medio* al que alude el novelista en su nota final, camino diferente al de la transcripción fonética y al del castellano distante de *las expresiones populares del Sur* (v. pp. 297-98), se concreta en giros y frases y en una sintaxis que señala un modo particular de organizar la relación de los hechos: muestra una visión del mundo, y de la propia circunstanciación, en el uso regional de la palabra. Como Hortensia «La Legionaria» emite su discurso ante el magnetófono, la lengua está impregnada, necesariamente, de elementos que ostentan un marcado carácter coloquial. Ello no puede ser fortuito; por el contrario, evidencia una elección del narrador que se carga de significado.

Si el corpus de obras que integran la novelística española contemporánea coincide en la búsqueda de un pueblo perdido, en el que yacen las trazas de la identidad subsumida (1), Hortensia incorpora, suma a esa búsqueda su propio testimonio, que trasciende la visión individual. No estamos solamente frente a una novela «de personaje», de corte psicologizante: se nos presenta también como expresión de regionalidad.

(*) Fernando Quiñones: *Las mil noches de Hortensia Romero*, 3.ª ed., Ed. Planeta, Barcelona, diciembre 1979.

(1) Gonzalo Sobejano: *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1975, p. 523.

Por otra parte, y de manera coincidente con esta intención, la protagonista agrega historias concernientes a aquellos personajes que, de algún modo, han tenido que ver con la suya propia, a través del vivir popular andaluz. Tales historias se imbrican en la autobiografía que la encuesta orienta y fluyen libremente, convocadas por el recuerdo. Alternan en el espacio narrativo, proporcionando los sucesivos efectos comunicativos y estéticos que suscita cada relato. Y, funcionalmente, esas historias paralelas convergen en la mostración de la instancia autobiográfica.

Hortensia aglutina personajes, situaciones, significados. Su definida individualidad está también hecha de sociedad. Los aspectos peculiares de cada pasaje, historia o reflexión, concuerdan, sin embargo, en la exposición de un modo de vida que se revela de continuo. «La Legionaria» refiere *las dos historias del Friti, la del enano del coñac y las narraciones del Maera, de la quincallera, de Joaquín el Loco y de la abuela Pepa...* y las transmite al lector, constituyéndose en portavoz de esas historias *con valiente, con gracioso,* las de viajes y aventuras, las de aparecidos y fantasmas, las de crímenes y muertos, y el relato maravilloso para chicos y grandes, que señalan sendas líneas narrativas de la tradición oral andaluza (v. p. 6).

Por otra parte, y debido a la propia circunstanciación de Hortensia, surgen los usos y costumbres del burdel, los vicios, lo referido por operarios, médicos, «embarcaos», que forman parte de la autobiografía. En estos tramos, el espacio se configura en marco de fondo por el que transitan los diversos personajes que imprimen a la peripecia sabor local, dimensión humana particularizada, y que emergen en la conformación del tema, ámbito narrativo que aglutina las diversas conductas.

Hay una soledad íntima y social en los personajes que soportan el peso y las determinaciones de una sociedad dividida en compartimentos estancos: la comunicación entre ellos es eventual, dolorosa. No se suman; sus metas y encuentros se tiñen con el signo de lo efímero. *...¿Ves tú?*—dirá don Pedro Quintana—, *...eso, que toda la gente estamos así separaos y solos como esos ratones...*, y luego Hortensia lo enfatizará: *Así que yo, extrañaísima de que don Pedro me dijera aquello y más de una vez y más de dos: lo de los ratones apartaos* (pp. 249-250).

Por ello, la convicción surge del desgaste, de la frustración, en la mayoría de los casos. Y el afán de «La Legionaria» busca trascender la limitación merced a un impulso vital poderoso, a un erguirse sin desmayos sobre el propio esfuerzo: *con lo que yo llevo encima y con lo que se ha aprovechao de mí todo el mundo...*, dirá trasuntando,

también e inadvertidamente, a su tierra, ...*y todavía no me han echado a mí abajo ni me han cambiado la manera de pensar y que yo sea alegre. Porque es muy difícil que se me ahume a mí el pescao o que me desespere... y eso mismo le pasa a mucha gente de aquí de esta parte de Andalucía, que hay que picarla cantidá pa que se amargue y se rebele, no como en otros sitios* (p. 20).

Es ese impulso el que se manifiesta en el deseo de abarcar, de concentrar la experiencia en la expresión, de incorporar al acervo propio el legado que supone lo que se cuenta: lo que se ha visto, lo que se ha oído, lo que se escucha atentamente. Esto otorga al relato un tono que va del apasionamiento vital a la serenidad capaz de reflexionar, de contemplar. En un continuo que se reitera, en el discurso que no decae, el contar se convierte en necesidad: es el modo de testimoniar. Hechos e identidades se entretejen en una apelación permanente a lo narrado, y es esto lo que permite y justifica la inclusión de la narración oral y de las historias laterales. El relato oral contrasta, especialmente, su capacidad detentadora del elemento maravilloso, con el avance inexorable de la sociedad tecnificada. La cultura popular se enquista, queda apresada en la cultura de masas; su vitalidad está amenazada por un efecto disolvente, atomizador.

La inclusión de las cartas de don Rodrigo Palma a don Jacobo del Barco, por otro lado, revela otro tipo de discurso, irónico y cáustico, dirigido a señalar ...*que hay prostituciones bastante más notables que la de la señora Hortensia de su horror* (p. 230). Aquí se exponen las características del trabajo realizado por la estudiante de sociología Isabel López Luna, y la negativa a su admisión por el catedrático a quien va dirigido. Es un discurso crítico, que condena la mentalidad anticientífica y reaccionaria, y proclama la necesidad de acceder a un tiempo en el que ya no quepa *escandalizarse con la verdad.*

No hay, en *Las mil noches de Hortensia Romero*, el propósito de revelar lo abyecto y lo mezquino para detenerse en la mostración de lo feo, sino el de trascenderlo desde el seno mismo de la dificultad. Es conveniente destacar, dicho sea de paso, que la tradición literaria española acusa en general cierto feísmo que proviene de su predilección por el realismo, por su proximidad a lo sensible, a lo inmediato. El elemento fantástico o maravilloso aparece como excepcionalidad (2).

La novela que comentamos se remite a la novela española más antigua. Hay en ella, también, elementos propios de la picaresca, como lo son el peregrinaje de la protagonista, la sordidez del ambiente y

(2) Ramón Menéndez Pidal: *Los españoles en la literatura.* Bs. As., Espasa-Calpe, 1960, páginas 86-87.

el relato autobiográfico. Pero hay que atender a las peculiaridades de la labor creativa, en la que se formalizan contenidos y se significan formas en la cristalización discursiva, por un movimiento de interpenetración dialéctica continua. La voluntad central de testimoniar, la elección de personajes individualizados y de su proyección social, la convicción de que la existencia humana se da en tanto que ser simultáneamente individual y social, determinan la forma y la materia narrada por Hortensia.

Y, si por la novela se revela el mundo individual-social a la conciencia del lector, la interiorización del narrador en la modalidad discursiva de la protagonista la revela como existente: Hortensia «La Legionaria» deja de ser un caso más y se convierte, atenta a sus posibilidades, en paradigma de la lucha contra la enajenación a que ha sido sometida. La conciencia de «La Legionaria» se puebla con un aluvión de historias y de imágenes, transmitiendo la impresión sensible y razonada del caudal humano que ha receptado. La ética por ella expuesta rechaza la moral convencional, fruto de una estructuración social injusta. Y esa ética que explicita Hortensia señala la necesidad de la solidaridad como respuesta a las miserias humanas y sociales. En ella, la experiencia comporta un saber que se construye desbelando, rechazando la apariencia como imagen de lo real.

Las mil noches de Hortensia Romero no se suma a esa clase de relato erótico que halaga los sentidos por evasión, para llenar el vacío que dejan las múltiples carencias vitales y expresivas. En su exposición del erotismo, Hortensia defiende la legitimidad del placer sexual, con ese *sufrimiento entreverao maravilloso.* Y sabe también que se puede ir más allá, hasta *...sentir las mismas cosas en el mundo, desde lo que nos gustaban los bichos a los dos... hasta lo que pensábamos y lo que hablábamos...,* entonces *...se nos iban las horas muertas allí sentados y queriéndonos sin decirlo...* (p. 58).

La cosmovisión vitalista de Hortensia genera un impulso permanente porque la individualidad, destacada en el yo, busca a tientas su inscripción en la conciencia colectiva. Y la soledad social se trasunta estéticamente en el contexto. El relato se orienta con un ritmo ágil que no conoce morosidad alguna, y se centra en el contrapunto permanente de lo abyecto con la vida que pugna por derramarse en estallidos.

Si la novela reúne la historia localizada en quien la cuenta juntamente con las otras, su tratamiento del tiempo y del espacio presenta similitud estructural. Hay un registro espacial que va desde el lugar irremisiblemente perdido —la calle de Hortensia en Málaga— hasta un espacio que se quiere total: *...él tenía antes en la torre alta de la*

azotea su mesa y sus avíos, y escribía allí viendo la Plaza San Antonio, y TODA la Calle Ancha y el mar y la Alameda y TODO... (p. 241). O *...por la parte del muelle se ven la torre del Ayuntamiento y los barcos y la Catedrá, y luego, pasando la Punta San Felipe, empiezas a ver la Alameda y el Carmen, la Torre Tavira, el Faro Las Puercas, TODO* (3). El tiempo va desde el tratamiento de cada uno de los tiempos interiores a cada relato hasta la remisión a un tiempo narrativo que se remonta a la gestación remota de los cuentos de *Las mil y una noches* (4). A ellas apelan el título de la novela, su estructura, el procedimiento del relato oral, la inclusión de las historias adicionales y la peculiar situación vital de la protagonista en el tiempo presente: el tiempo de la emisión, que llena las seis cintas magnetofónicas que conforman la totalidad de la narración de Hortensia.—*ENRIQUETA MORILLAS (San Martín de Porres, 41, 3.º F. MADRID-35).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

UN BYRON DE LAS PAMPAS

The South American Sketches of R. B. Cunninghame Graham. Selected and edited with an Introduction, Notes, Glossary and Bibliography by John Walker. University of Oklahoma Press, Norman, 1978, 292 pp.

Nacido en Londres, Robert Bontine Cunninghame Graham (1852-1936) llevaba la suficiente mezcla de ancestros y lejanías en su ascendencia como para estar condicionado al viaje, esa forma de vida. Su madre era de origen hidalgo español y había visto la luz en un barco frente a las costas de Venezuela, donde pasó sus tres primeros años, y en el lugar donde estaba destinado su padre, marino de profesión. El señor Cunninghame, a su vez, era un soldado oriundo de Escocia. Aunque criado en aristocráticos colegios de Harrow y

(3) Las mayúsculas son nuestras. La cita última corresponde a la p. 285.

(4) *Las mil y una noches, Alf laila wa-laila* en árabe, no indica el número mil uno sino una gran cantidad (es impar porque los musulmanes creían que los pares eran de mal agüero). Como se sabe, es una colección de cuentos de extensión desigual y origen diverso, oriental predominantemente, pero con posterior incorporación del elemento cristiano. Estruc uralmente, se presenta como un relato que contiene infinidad de relatos: Scherezada, para evitar el ser decapitada al amanecer, deja intencionadamente las historias sin terminar, intercalando cada cuento en otro, y continuando la serie hasta nunca acabar. Es un procedimiento antiquísimo, que se registra en la antigüedad oriental y greco-romana. (Para ampliar detalles puede consultarse: Enrique Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo,* Bs. As., Marymar, 1977, especialmente en p. 298).

Bruselas, su frecuentación de la abuela materna, una gaditana, lo familiarizó con el idioma castellano y con el aventurero mundo criollo. No es casual que en 1870, con la connivencia materna, intentara su primera excursión pampeana, a la Argentina.

En las pampas, Cunninghame pasó a ser «Don Roberto», disfrutó de los caballos que él consideraba los mejores del mundo, convivió con los gauchos, bebió el áspero vino Carlón de las pulperías, traficó ganados, organizó riñas de gallos, frecuentó el amor fugaz y pago de las *chinas cuarteleras* (suerte de soldaderas criollas de las guerras civiles) y de las *quitandeiras* y hasta participó en la revolución del caudillo entrerriano López Jordán contra el presidente Sarmiento, en que fue muerto Justo José de Urquiza. El, un culto caballero (en el más amplio sentido de ser «hombre de a caballo») se puso del lado de la «barbarie» contra la «civilización».

Abandonó en 1873 los ejércitos sublevados y marchó al Paraguay, donde obtuvo una concesión para cultivar yerba mate. Se encontró con los restos de un país destruido por la guerra exterminadora de la Triple Alianza, apenas poblado por viejos y por mujeres. Esta vez tomó el partido de la civilización. Muchos años después, en 1933, publicará su *Portrait of a Dictator,* requisitoria contra el derrotado dictador paraguayo Francisco Solano López.

Pero la mera visión de la injusticia y la miseria bastó para convertirlo a un radicalismo político que pasó, invariablemente, por su denuncia del sistema colonial o puramente imperialista. En los ranchos pampeanos aprendió a jugar al truco y a tomar mate, a abogar por los derechos de los indígenas zulúes, de los mineros escoceses, de los obreros británicos, de los turcos enfeudados a rusos e ingleses.

Luego estuvo de oficial naval en Uruguay y pasó al Brasil en un nuevo tráfico de caballos. Su mundo eran las pampas, las incesantes llanuras rioplatenses y riograndenses, ese plano horizontal sólo comparable al mar y al desierto, con su doble piélago de pasto y cielo donde encontraría tantas similitudes entre el gaucho y el beduino: la misma indolencia, la misma confianza en la bondad de «ese buen muchacho Dios», la misma indiferencia por el progreso tecnológico, la misma necesidad de vivir a caballo, jugar a caballo, flotar en el símil marino de las pampas, siempre a caballo.

Cunninghame era un romántico tardío, tal vez embebido por las creencias arcádicas de Rousseau en la bondad de la naturaleza y del estado de naturaleza en el hombre. Miraba con melancolía cómo los gauchos vagabundos y haraganes se transformaban en peones de las estancias, cambiando el chiripá y la bota de potro por el pantalón de franela metido en la caña de cuero de los camperos tejanos. La

indivisible unidad de la pampa infinita era rajada por la vía del tren, los ganados convertidos en mercancía y los pulperos vascos o italianos, transformados en banqueros de aldea.

No podía fijarse en un punto. Volvió a la patria en 1878, pasó por España y Francia, se fue a San Antonio de Texas a traficar con algodón mejicano, estuvo en contacto con Buffalo Bill, enseñó esgrima en Méjico-ciudad bajo el nombre de «Professore Bontini».

En 1883 murió su padre, dejando una deuda de 100.000 libras que le obligó a volver nuevamente al país natal. Explotó una compañía de tranvías en Glasgow, siempre montado en su caballo argentino «Pampa» que había comprado por 50 libras y lo acompañaría veinte años, «sin cansarse», como recordaría al dedicarle su libro *The Horses of the Conquest.* En «Pampa» solía concurrir montado a las sesiones del Parlamento, a partir de 1886, como representante del Partido Liberal, donde integró su ala izquierda y tomó posturas radicales: nacionalización de la tierra, impuesto progresivo a la renta, disolución de la Cámara de los Lords, jornada laboral de ocho horas, sufragio univesal, educación libre y secularizada, reforma penitenciaria. Se hizo célebre su frase: «Jamás me retracto» con que solía contestar al Orador de la Cámara.

Este radicalismo lo hizo amigo de Bernard Shaw, quien lo tomó como modelo para el oficial búlgaro de *Las armas y el hombre* e incluyó parte de sus testimonios en *La conversión del capitán Brassbound.* Por participar en un sangriento mitin contra la represión en Irlanda estuvo preso seis semanas con el socialista John Burns.

Pero la aventura volvió a tentarlo. En 1892 vino a España en busca del oro que describía Plinio en su *Historia natural.* No lo halló y pasó a Marruecos. Se dedicó luego a escribir sobre sus viajes y sobre temas históricos de la conquista española, hasta 1914, en que se alistó en el ejército, pero sólo se le encomendó la compra de caballos en América del Sur. El «monstruoso progreso» había cambiado sus pampas. Siempre del lado de los primitivos, dio a estampa un estudio sobre la rebelión mística de Antonio Conselheiro en Canudos, que sirvió también de asunto al clásico brasileño *Os Sertoes* de Euclides da Cunha.

Cunninghame escribió incesantemente en las décadas de los veinte y los treinta, sobre todo temas históricos. Interrumpió brevemente su tarea familiar de escritor para viajar a Ceylán y Africa del Sur. La muerte lo sorprendió —nunca mejor empleado el tópico— en Buenos Aires, en un enésimo viaje que parecía de despedida. Por las calles porteñas desfilaron sus restos, seguidos por los caballos «Mancha» y «Gato», con los cuales Aimé Tschiffely, su biógrafo, había unido

el trayecto del Río de la Plata a la bahía del Hudson. El embajador inglés olvidó su anticolonialismo y elogió al luchador de la libertad, etc.

Tal vez Cunninghame no sea un escritor, pero basta su breve semblanza para dar interés novelesco a cualquiera de sus prosas. En esta antología preparada por John Walker, profesor de español en Ontario, se reúnen algunos capítulos de sus libros relativos a Argentina y, en menor medida, a Brasil, Uruguay, Paraguay, Colombia y Venezuela.

En una prosa concisa y de recatado lirismo, Cunninghame repite la actitud del viajero inglés por las tierras desoladas que son, en ese siglo victoriano, las llanuras marginales de Inglaterra allende el mar. Pero en lugar de ser el clásico observador que espía las producciones del lugar y la posibilidad de ser aprovechadas por el imperio, su pupila romántica se detiene en los paisajes soledosos y en las costumbres arcaicas que lo enternecen, en los restos de misticismo precristiano y en la elasticidad de los caballos pampásicos.

La mirada de Cunninghame es atenta y arcádica. Gracias a *gringos* como él, como Paul Groussac o William Henry Hudson (que tanto conoció «Don Roberto») el paisaje de las llanuras sudamericanas se ha salvado de la desatención de sus habitantes, ante la cual estaba desacreditado por la cotidianeidad, y de las variaciones que la historia le ha impuesto. Su visión es un viaje al tiempo de confines entre la soledad prehistórica y la irrupción del *progreso:* la tecnología ferroviaria, la ciudad, el hilo del telégrafo que borra las distancias, el ejército regular y el hombre asociado al hombre, con su riqueza de alternativas y sus rudos conflictos.—*B. M.*

LA POESIA DE LA VIDA DEL POETA

HORACIO SALAS: *Gajes del oficio,* Ed. Taranto, colección «Nos queda la Palabra», Madrid, 1979.

Los pasos que suele dar una generación poética son previsibles. Están prefigurados por la historia de la literatura y por las buenas costumbres de las sociedades donde el excedente económico y las tradiciones de la cultura permiten que, cada tantos ciudadanos dedicados a tareas más o menos pragmáticas, un corto número se dedique a escribir versos.

Así, una generación aparece con un manifiesto explícito o disperso, con un puñado de revistas, con un premio por fin entregado a la figura líder, con unos críticos que comprenden sin desdeñar y

sin sentirse ajenos a la novedad, etc. Con suerte y tiempo, los pocos que persisten envejecen, se les propinan becas y seminarios, pasan a las antologías, eventualmente llegan a eso indescifrable y, por ello, algo monstruoso que se llama «gran público».

Pero la historia tiene sus anomalías y sorpresas, y no siempre las previsiones son inevitables. De una de estas imprevisibles variantes en la historia institucional de una generación da cuenta el presente libro de Horacio Salas. Y esto —que el poeta se haga cargo de la anomalía— sí venía en el presupuesto, a pesar de todo, pues la generación de Salas, en la Argentina, deliberadamente, entregó el espacio poético a las minucias de lo cotidiano que, normalmente, sólo provocaron la desatención de los poetas, e instrumentalizó el habla coloquial y los lenguajes periféricos a la «literatura» (los anuncios publicitarios, las letras de tango) como maneras de elocución legítimamente poéticas.

La historia estaba debajo. La historia de un país llevado al límite de sus contradicciones, de un conglomerado inorgánico de fuerzas, todo lo cual hizo crisis de la peor manera. La crisis tal vez sea breve para el largo acontecer de una nación, pero es posible que cubra con su sombra la vida —y la muerte prematura— de muchos hombres.

La historia, sorpresiva, imprevista, cruel, sangrienta, quiebra el sereno discurrir de esta vieja costumbre institucional de la cultura llamada *poesía*. Y el poeta, desarmado de sus rutinas, cede su voz a esta historia.

Primero es el decurso de una historia que desgasta y no satisface:

Yo he visto a las mejores mentes de mi generación destruidas
por mantener puestitos miserables
no por zambullirse en la violencia de la sangre
o en los oscuros laberintos de los sueños.

Luego, la cultura-refugio, el sereno acervo heredado de los padres, que una vez resultó eficaz (como se define y se critica en el poema «Kultur»):

...pintar flores ingenuas y soles con sonrisas
o clavar banderitas en los barcos de diario
no alcanza —es evidente— para adecuarse
a la verdad concreta.

El intimismo de libros y amores perfectamente privados tampoco es ya suficiente, pues hay

..un río chiquito como el Mapocho
donde flotan cadáveres entre libros de Freud y Thomas Mann.

El proyecto generacional, que bien pudo ser cantar la disolución caótica y dramática de un país, tampoco es ya factible. He allí los «gajes del oficio»: no hay poesía si todos los libros de versos perecen en la hoguera y el exterminio alcanza a los poetas. No hay poesía si la historia no le deja espacio, a pesar del lúgubre chiste de Borges en el sentido de que la censura engendra la metáfora porque obliga al poeta a evitar la expresión directa. Ya no es cuestión de metáforas, hipérbaton, oximoron o metonimias. Es cuestión de vida o muerte. No de las palabras que a ellas aluden, sino a su acontecimiento biológico.

A partir de esta constatación, el libro de poemas se transforma en un diario de acontecimientos donde se registran los hechos a que somete el oficio al poeta. Las palabras desencadenan su lógica de hechos propios y el discurso termina por dominar a quien lo emitió, a poco que se tiña de sentidos históricos suficientemente contundentes. Primero será una melancólica mirada que se posa sobre la figura de los amigos que emigran. Después, documentarse sobre el peligro concreto que sobreviene en el tubo del teléfono. Por fin, el exilio propio. El poeta levanta la mirada y encuentra las estrellas desordenadas. Pero la falta de lugar es patente bajo sus pies, donde las tablas del piso crujen, donde el lodazal es blando y hace que los pies se hundan.

El involuntario diario poético en que se ha convertido un deliberado y antiguo itinerario poético termina con un signo de interrogación. Sobreviene lo *atópico* (el sentirse fuera de todo lugar) y la conjetura, ya no meramente poética, de estar en el suelo físico de Madrid, en el suelo mnémico de Buenos Aires o emitiendo las clásicas noticias de Ninguna Parte, la sempiterna Utopía, Tierra sin Espacio. El mundo pierde su fijeza —geográfica y simbólica: la fijeza del «haber llegado a»— y flota a la deriva en busca de nuevos datos axiales.

Las Tres Marías que andaban tan campantes
a la altura de un piso catorce más o menos
siempre en la misma calle arriba entre los plátanos
de pronto se han perdido
se han escondido lo mismo que el sol un día de eclipse.

Es, por ahora, el último gaje del oficio.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

EL OTRO MEXICO, DE JORGE RUFFINELLI

Jorge Ruffinelli, el escritor uruguayo antiguo secretario de la sección literaria del desaparecido semanario *Marcha*, ha venido cultivando, desde su reciente emigración a Veracruz, el ensayo literario de un tema mexicano, como *José Revueltas, ficción, política y verdad* (1977) y el texto que a continuación reseñamos: *El otro México* *. Este volumen se compone de tres visiones literarias de México en los escritos de Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry.

Ruffinelli, teniendo en cuenta la copiosa bibliografía sobre el tema, rastrea algunos de los rasgos de la enigmática personalidad de Traven, el narrador norteamericano que llega a México en 1924 y se nacionaliza en 1951. Dentro del primer ciclo de novelas autobiográficas (1926-1929) se analizan *El barco de los muertos y Salario amargo,* ambas publicadas en 1926 y en las que Traven da una visión sociopolítica de la explotación del proletariado. Dobbs, el personaje de *El tesoro de Sierra Madre,* ejemplifica, según Ruffinelli, «la conflictiva desubicación social y cultural del extranjero en México, y toda la novela hará incluso más patente la situación, al ilustrar, en un nivel más amplio, el intento de saqueo que el *blanco* realiza sobre la riqueza de la tierra; es el saqueo económico, imperialista, que el continente ha venido sufriendo desde los inicios de la conquista» (p. 34). *Puente en la selva* y *La Rosa Blanca,* ambas publicadas en 1929, tratan de la denuncia de la explotación norteamericana del petróleo y la utópica defensa del orden comunitario indígena. Las narraciones de la segunda fase, o novelas de la selva, están ambientadas en el sur de México y fueron publicadas entre 1937 y 1940. Los temas de estos relatos —*La rebelión de los colgados,* 1936; *El general,* 1940— son: la explotación del indígena, los motivos socioeconómicos de la Revolución y la defensa de los oprimidos contra los valores de la burguesía. El último ciclo comprende las obras publicadas entre 1940 y 1960, como *Macario* (1950) y *Aslam Norval* (1960). Trend no es sólo un ideólogo anarquista, y su visión de México: «no es la de un nativo ni la de un turista extranjero, sino la de un individuo que ha pretendido, a lo largo de los años, un conocimiento cabal y profundo del medio para identificarse todo lo posible con él, para *colaborar* de algún modo en su recuperación colectiva» (p. 62). La efectividad del compromiso de Traven está en el hecho, según Ruffinelli, de que es un narrador nato que sabe contar.

El ingles D. H. Lawrence es el escritor que huyendo de esa civilización industrial de su patria que altera los instintos vitales

* *El otro México,* Editorial Nueva Imagen, 1978.

encuentra en México, especialmente en los cultos aztecas, la exaltación de los impulsos naturales. Tratando de superar su crisis personal viaja a México (1923-1924) en busca de una sociedad utópica. De esta experiencia mexicana se destaca *La serpiente emplumada (Quetzalcóatl)*. El pacifismo de Lawrence, así como el rechazo de la rígida moral sexual inglesa, son los motivos, según Ruffinelli, que impulsaron al escritor a buscar en el Nuevo Mundo un mesianismo libertario, primero en Taos (Nuevo México) y posteriormente en México. El mesianismo del escritor inglés, basado en un autoritarismo militar teocrático de los viejos dioses aztecas, encierra un irracionalismo ideológico racista, reaccionario, que le impidió profundizar en la historia del pueblo mexicano.

El ensayista analiza las contradictorias opiniones sobre el valor literario de *La serpiente emplumada*, obra de la que en último análisis habría que salvar el vigor narrativo de la descripción paisajística. Ideológicamente la obra es un fracaso quizá porque Lawrence no supo integrar literariamente sus contradicciones personales con las de un país que nunca llegó a entender: «Así es como hay que tomar *La serpiente emplumada* y los sentimientos de Lawrence hacia México: como una mezcla de rechazo y fascinación» (p. 99) .

Los protagonistas femeninos de la novela *La mujer que se fue a caballo* (1925) y el cuento *¡Nada de eso!* constituyen sendos ejemplos de las catastróficas consecuencias que conlleva el deseo de descifrar el enigma de este hermético e inaccesible país. Las crónicas *Mañanas de México* (1927), especialmente los cuatro primeros capítulos dedicados a México, junto con *La serpiente emplumada* son, según Ruffinelli, los textos más valiosos de Lawrence por el esfuerzo que representan en descubrir el misterio que encierra el vivir histórico del mexicano: «Los textos lawrencianos son vigentes, pues comienzan a elaborar un origen al pensamiento nacionalista que él, sin embargo, no pudo entender a fondo, pues llegaba obsesionado por la búsqueda de un personal paraíso inexistente. Ha dejado elementos de interpretación, ha dejado asombrosas ideas (por lo acertadas o por lo equivocadas) y, sobre todo, imágenes bellas y algunas nociones como la de la soledad mexicana, la crueldad sacrificial del pasado azteca, el hermetismo emocional, que han calado, explícitamente o no, en la propia literatura mexicana y en el propio sistema de pensamiento que ésta ha elaborado para conocerse y reconocerse» (pp. 115-116).

La primera versión de *Bajo el volcán* del inglés Malcolm Lowry data de 1937. Esta «fantasmagoría inspirada por el mezcal», como define el autor a su novela, trata de las distintas reacciones que ante un

moribundo experimentan los personajes. Ruffinelli examina los múltiples niveles simbólicos de *Bajo el volcán,* novela estructurada en torno al tema del fracaso ante la brutal realidad mexicana, ese paradójico infierno donde Lowry esperaba encontrar una solución a su crisis amorosa. Pero este relato no se reduce al tratamiento de un problema personal, sino que «interioriza la imagen de México y hasta los paisajes se convierten en metáforas de la peripecia subjetiva, de ese viaje interior que 'nunca termina'. Y sin embargo la dialéctica con la realidad circundantes persiste, y lejos de ser una mera proyección de la voluntad, una 'lectura ideológica' de la naturaleza, es el 'término real' que se opone a, y dialoga con, la subjetividad» (p. 157). *Oscuro como la tumba* narra la segunda vuelta de Lowry a México con el fin de exorcizar los demonios del pasado. Esta novela no es sólo la búsqueda angustiosa de la salvación individual en el *alter ego* encarnado por el personaje Juan Fernando, sino que representa también, «la búsqueda de los aspectos positivos de su vivencia mexicana» (p. 129). El entusiasmo por el paisaje y los efectos de la Revolución, el cardenismo, la reforma ejidal, etc., son motivos de la novela que claramente revelan la simpatía de Lowry por «los de abajo».

El interesante y documentado ensayo *El otro México* nos descubre la visión literaria de tres escritores anglosajones de un país cuyo hermetismo, violentos contrastes y contradicciones enfrentan a los personajes y autores de estas narraciones no sólo con su destino individual, sino con la incógnita de la realidad histórica mexicana.—*JOSE ORTEGA. The Humanistic Studies Division. University of Wisconsin-Parkside. KENOSHA. Wisconsin 53140 (USA).*

GARCIA LORCA VISTO POR EDWIN HONIG

El mundo hermético y, a la vez, ampuloso de Federico García Lorca, nunca como en la obra de Edwin Honig se nos había mostrado pleno de aciertos y maduro para entender la obra entera de un dramaturgo-poeta que, de no haber sucumbido tan tempranamente, habría transformado de raíz la más pura esencia de nuestro teatro, de nuestra lírica y, también, con ello, de nuestra forma de ser.

García Lorca (*) es la obra de un profundo conocedor de nuestra idiosincrasia y de un estudioso de lo mejor de nuestras letras, pro-

(*) Edwin Honig: *García Lorca,* Editorial Laia. Barcelona, 1974.

fesor de Literatura Inglesa en diversas universidades norteamericanas, a la vez que poeta y crítico literario; Honig ha traducido al inglés obras de Cervantes y Calderón de la Barca y ha estudiado los aspectos literarios de la obra de García Lorca valorándola desde los puntos más diversos y, sobre todo, analizando las aportaciones que el poeta de Fuentevaqueros trajo a la lírica y la escena del panorama confuso de las décadas que le tocó vivir y a través de las propias vicisitudes de una existencia sensible y atropellada por los acontecimientos de una intimidad difícil y, por ello, un tanto atormentada.

Aparte de un prólogo y un apéndice, que completan en varios aspectos el estudio acometido, divide Honig su libro en ocho capítulos concretos y completos cada uno de ellos para un mejor conocimiento de la obra lorquiana. En síntesis, todos ellos nos muestran los temas que Lorca cultivó y analizan cada una de las obras, sobre todo dramáticas, aunque deteniéndose en temas de conjunto poético, de forma que queda comprendido ese mundo hermético a que aludíamos que se nos presenta, a la vez, como un universo amplio donde las pasiones humanas, los conflictos sociales y los sucesos cotidianos se van entretejiendo para formar la historia de un pueblo circundado por toda una serie de sumisiones, represiones, infidelidades, esclavismos, castigos y tragedias que manifiestan claramente el espíritu de rebeldía y de constante búsqueda de la libertad de sus protagonistas; una libertad coartada por circunstancias ajenas a los propios deseos del pueblo y cuya negación reside en una autoridad falsa y egoístamente entendida que sólo entiende de humillaciones y no de plena capacidad de obrar de acuerdo con los deseos de cada uno.

Una limitación de la obra es lo tardío de su publicación en nuestro país, pues en Nueva York lo fue en 1944, y desde entonces hasta ahora no pocas circunstancias de la vida y la obra de García Lorca han sido desveladas y conocidas gracias al aperturismo de los últimos gobiernos españoles. Pero este condicionante lo salva Honig con el prólogo, en el cual hace recuento de sucesos posteriores a la publicación de su primer manuscrito, evidenciando cómo a partir de 1960 el mundo dramático de García Lorca nos ha llegado casi íntegro, y comparándole con las diversas manifestaciones que han tenido lugar en estos años y los estudios que la obra del granadino ha suscitado. Parte el primer capítulo, tras algunas notas cronológicas, de la llegada a Madrid en 1919 y su ingreso en la Residencia de Estudiantes, momento en el que García Lorca, con su equipaje de primeros versos y la experiencia de su primera publicación, nacida gracias a un viaje por España, tras haber nacido a los cenáculos literarios en Granada en 1917 en un homenaje al poeta Zorrilla, toma contacto con la reali-

dad cultural de la capital y, aconsejado por Fernando de los Ríos, comienza a trabajar en distintos géneros, todos los cuales con el denominador común de una profunda poesía y la necesidad de desvelar las raíces de lo popular. Así es como se rodea de hombres renombrados en el panorama cultural, generación del 98 y posteriores, a los cuales le unía su intensa búsqueda de una realidad que los acontecimientos políticos y sociales desfiguraban en cada jornada. En diez años García Lorca da a la imprenta y a la escena títulos básicos en su obra, además de otros inéditos que se publicarían después o que quedarían al margen de las linotipias, hasta que, en 1929 y víctima de una crisis interna, pretende huir de cuanto le rodea y acompaña a de los Ríos en su viaje a Nueva York. Es el contacto con una cultura diferente y en permanente observación de razas y costumbres desemejantes cuando el espíritu del poeta se va sedimentando y se recrea en nuevas obras y nuevos proyectos. Nace su célebre libro de poemas, el «más pletórico que escribió», en frase de Honig, visita Cuba y, tras grabar en su imaginación cuanto ha conocido y vivido, regresa un año después a Madrid, donde, por cierto, se representaba su farsa popular *La zapatera prodigiosa.* No falta mucho para que el rumbo político del país cambie, y, con el advenimiento de la República, que «trataba de despertar en el pueblo el sentimiento de su herencia cultural y de sus derechos como ciudadanos de una democracia», al llegar al Ministerio de Instrucción Pública Fernando de los Ríos se le presenta a Lorca la gran oportunidad de «dar rienda suelta a su rica imaginación en un teatro, sobre cuyo funcionamiento tenía pleno control hasta en el más mínimo detalle» al haberse creado «La Barraca» con el patrocinio gubernamental. Es una etapa magnífica, en la cual el amplio solar hispano tiene ocasión de ver representadas las obras de García Lorca y las de nuestros clásicos. Todo ello le lleva a Buenos Aires, donde, como representante de nuestra cultura, hizo una labor aún recordada en aquellos lugares, pues allí se dedicó «a un intenso trabajo de conferencias, reuniones literarias y producción teatral». Pero es en el pleno apogeo de su labor de creación cuando el calendario le lleva al verano de 1936, y, «rehusando las invitaciones para visitar Colombia y Méjico y desoyendo el consejo de sus amigos, Lorca regresó, como de costumbre, a su casa de Granada para pasar en ella el verano», donde, pese a su afirmación que decía «Canto a España y la siento hasta en la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos», encontraría la muerte el 19 de agosto de 1936. «Esa muerte hay que aclararla», decía hace poco un ex ministro español; pero lo cierto es que se privó a nuestras letras de un gran creador y de un reformador de nuestra cultura.

Los siguientes capítulos los emplea Honig en recrear toda la obra lorquiana y en llevarnos a su mundo a través de las apreciaciones de un crítico que ha dedicado parte de su vida a comprenderla y a saberla mostrar. Cuenta los argumentos de las obras teatrales y saca conclusiones de la manera de vivificar el alma popular en todas y cada una de las escenificaciones, amén de mostrar el grandioso valor lírico de sus obras en verso y de dejar constancia que el más impresionante rasgo de Lorca es precisamente su acercamiento íntimo a cuanto describe y canta, como, sabiendo hacerlo, parte de su propia vida y meta de su interés primordial.

El apéndice relata la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba,* obra que viene a ser como una antología del mundo hermético de Lorca, al poner en juego todas las pasiones, bajo el denominador común de la angustia y la desesperanza. Es un mundo abigarrado de pecados y de suciedades, donde, por encima de todo, se hace preciso que parezca algo bello, impoluto, limpio, para evitar que el entorno pueda calificar inadecuadamente lo que debe ser símbolo de una dignidad personal entendida sólo cara a los condicionantes sociales, por lo cual los sentimientos más puros son arrasados; la esperanza, frustrada, y la intimidad, violada. Casi como una representación de la sociedad que no quiere comprender las individualidades y que se esfuerza por reprimir las libertades de seres que no han hecho más que eso: desear ser libres.

Lo menos adecuado del libro comentado es la portada, que, incluso, quita un poco las ganas de comenzar su lectura, esa lectura tan magnífica, tan amplia y necesaria para comprender un poquito mejor a Federico García Lorca.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO. (Calle Real, 6. ALPEDRETE. Madrid.)*

LORENZO GOMIS: *Poesía 1950-1975.* Selecciones de Poesía Española. Plaza y Janés, S. A., Esplugas de Llobregat (Barcelona).

Lorenzo Gomis (Barcelona, 1924), consiguió el premio Adonais en el año 1951 con el libro *El caballo,* obteniendo por un poema que se publicó después en el mismo libro, «El perro», el premio de poesía breve de «Correo literario»; el jurado estaba compuesto por Dámaso Alonso, Leopoldo Panero y Luis Rosales. Si nos remitimos a la solapa de su libro *Oficios y maleficios,* publicado en 1971 en la colección «La Mano en el Cajón», que dirigía Florentino Huerga, entre ese espacio de tiempo Gomis publicó únicamente un poema largo. *El hombre de*

la aguja en el pajar, en un volumen de la colección «Poesía para todos».

Ahora, prologada por Pere Gimferrer, aparece toda su obra, es decir, los poemas citados y el libro *Los restos de Ampurias*, colección de sonetos que nos parece decisivamente importante no únicamente por su extensión, sino por su intensidad y sorprendente exploración del lenguaje, la entrada voluntaria en el mundo de lo real, así como el dominio técnico que encierra la propuesta utilización de un determinado metro.

Los restos de Ampurias, como bien dice Gimferrer, no difiere en su planteamiento inicial de *El caballo*, aunque su redacción fue terminada veinticinco años más tarde. Si en *El caballo* se encontraba «una visión del mundo» (Gerardo Diego), un mundo rápido, bien coloreado como un tiovivo girador, en cuya contemplación alegre se nos filtrase, vuelta sí, vuelta no, una inevitable melancolía» (José Angel Valente» o «un mundo mágicamente animado» (Alfonso Sastre), en *Los restos de Ampurias* accedemos también a ese mundo, animado, vital, sin hermetismos ni estridencias, proporcionado a la medida del hombre y sus latidos más clarificados.

Desde su primer libro, Lorenzo Gomis es un poeta preocupado por la realidad circundante, que a sus visiones profundamente «cotidianas» añade una gran pericia y un dominio del oficio poético envidiables. Gimferrer nos dice que la poesía de Lorenzo Gomis es fundamentalmente argumental y/o descriptiva. «Lo que el poeta ve es un mundo ordenado. *Y todo estaba allí* / y todo era sencillo.» La ordenación del mundo es, por una parte, la de la visión cristiana del Universo, en la que se inscribe Gomis. Pero, desde la perspectiva interior estricta, apunta a una de las dos corrientes centrales de la poesía contemporánea. Para tal poesía, el hecho capital de la vida cotidiana es la dispersión, la ausencia de sentido. La tarea más imperiosa del poeta consiste en enfrentarse a este hecho.

Lorenzo Gomis —del grupo generacional de «Laye»— es, debido a lo espaciado de sus publicaciones que ya hemos señalado, un poeta «desconocido» entre los poetas jóvenes, y los demás tampoco pueden presumir de ser buenos conocedores de su obra. El director de «El Ciervo» es mucho más conocido como periodista que como poeta, y a soslayar este hueco contribuirá, sin duda, la aparición de este libro.

Lorenzo Gomis es, desde luego, uno de los poetas importantes de «la primera generación que no ha vivido la guerra en edad adulta»,

como escribe Gimferrer refiriéndose a la literatura en lengua castellana.

Su obra, dinámica y a prueba de punzantes arbitrariedades, es un justificado argumento contra la claudicación, el sedentarismo rústico, así como una repulsa totalmente enérgica de la afectación tiznada de trascendentalismo exótico.—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º D. MADRID-19).*

SOBRE JARDINES Y GUIRNALDAS (*)

En el número 19 de la rue Bonaparte, de París, se idearon, forjaron y acuñaron durante décadas algunos de los libros de bolsillo más hermosos del siglo XX. Me refiero a los publicados por la firma *L'Édition d'Art Henri Piazza,* tan familiar no sólo a los bibliófilos sino al público culto en general. En los estantes de mi biblioteca se alinean no pocos de esos libros Piazza, cuidadísimos en la forma y exquisitos siempre en los contenidos. Puedo ver, por ejemplo, una preciosa *Aphrodite,* de Pierre Louÿs, con ilustraciones en colores de Paul-Émile Bécat. Distingo un ejemplar en papel japón del *Chant de Hiawatha,* una *Passion de Yang Kwé-Feï, favorite impériale,* el *Roman de Khaldoun,* la *Légende de Florinda la byzantine,* y, entre los clásicos de nuestro medievo occidental, no me es difícil constatar la presencia de un *Tristan et Yseut* (el de Bédier), de un *Roman de Renart,* de las maravillosas recreaciones de la saga de Guillermo de Orange y de los *Lais* de María de Francia a cargo de Paul Tuffrau, de la definitiva *Chanson de Roland,* según el manuscrito oxoniense, transcrita por Joseph Bédier. Son algunos de los volúmenes Piazza que adornan mi biblioteca y que, en virtud de sus enormes tiradas, no faltan en casi ninguna librería privada de Europa.

Pues bien, dentro del fondo editorial de Henri Piazza funcionaba una hermosa colección, en octavo menor, que llevaba un pomposo rótulo: *Ex Oriente lux.* En dicha serie se dieron cita libritos como *Le jardin des caresses, La flûte de jade, Chants du Hoggar, Les ghazels de Hafiz, La guirlande d'Aphrodite, Contes Pahlis, Nala et Damayanti,* etcétera, todos con texto orlado y con un arrebatador aire *déco.* Inevitablemente, quienes hemos leído en nuestra adolescencia esos tomos

(*) *El jardín de las caricias. La guirnalda de Afrodita.* «El jardín amarillo», colección Visor de Poesía, Madrid, 1979, pp. 176-187, respectivamente.

tendemos a considerar el Oriente como nos lo presentan sus páginas: abiertamente, locamente *kitsch.*

Las colecciones Piazza tuvieron pronto eco en España. No podía ser de otro modo. España ha sido, y es, en lo cultural, un país muy pendiente de los modelos franceses. No es difícil encontrar intelectuales españoles dispuestos a devorar literatura inglesa y alemana en ediciones de bolsillo parisienses. La gente, en España, no abandona su butaca en el cine después de media hora de una película de Rohmer o Bresson. Somos, no cabe duda, una nación culturalmente afrancesada. Por todo ello, no parece raro que la serie «Musas lejanas», de *Revista de Occidente,* reprodujera a partir de 1925 los mismos esquemas —y, en ocasiones, los mismos títulos— que presidían *L'Édition d'Art H. Piazza.* Hay que decir, en favor de la colección española, que introdujo volúmenes nuevos tan sugestivos como el *Poema del Cid* en versión de Salinas (1926) o la espléndida versión del *Cantar de Roldán* llevada a cabo por Jarnés.

Sin embargo, y en torno a 1950, sería la editorial Guillermo Kraft limitada, de Buenos Aires, quien seguiría más fielmente los moldes estéticos de Piazza, traduciendo, casi en su integridad, la colección *Ex Oriente lux.* Los volúmenes de la Kraft circularon mucho en Ibereoamérica y en España, y todavía hoy no son raros en el comercio especializado. Son libros formalmente muy agradables, con barroquísimas portadas, buen papel, y la consabida orla en cada página, como en las ediciones francesas.

Llegamos así a 1979, año en el que Jesús García Sánchez, director de la colección Visor de poesía y excelente bibliófilo, decide poner al alcance del gran público las versiones castellanas que la Kraft realizara sobre los originales de Piazza. García Sánchez opta —a mi juicio atinadamente— por la reproducción facsimilar de la serie argentina. La belleza formal de la misma lo aconsejaba así, y, además, los facsímiles aparecidos —*El jardín de las caricias* y *La guirnalda de Afrodita*— podrían confundirse fácilmente con sus respectivos originales: tanta es la bondad de la copia. Para enriquecer las reimpresiones de *Jardín* y *Guirnalda,* se incluyen en ambos tomos sendas introducciones inéditas, redactadas ex profeso para Visor por Luis Antonio de Villena. Comentaré a continuación los dos libritos.

El jardín de las caricias es, como dice Villena en su prólogo, «una antología de poesía árabe, fundamentalmente amorosa, que obedece al criterio modernista de intensificar lo erótico, lo sensual, lo lujoso, lo exótico y, parcialmente, cierto barbarismo primitivo, perfectamente maridable con los senos-jazmines en los oasis y los palacios con mil recámaras subterráneas y exquisitas...» Poco puede añadirse a la de-

finición del prologuista, que es tan precisa como sugerente. Serrallos de cristal, flores de nombres complicadísimos, mejillas siempre sonrosadas, fastuosas caderas, dientes muy blancos y uñas muy afiladas: ésa es la atmósfera externa del *Jardín.* Sin embargo, en el *eros* árabe hay también lugar para el segundo grado del amor, esa tristeza hecha de olvido, de silencio y de lágrimas que parecía tan occidental. «Ni tú puedes entrar en este círculo trazado por mi muerte, ni yo participar de esa pasión que te deshace pero que no me alcanza», contesta en uno de los poemas una mujer a los requerimientos de su amante. En otra ocasión, el poeta nos confiesa que, sin mediar palabras, él y ella son capaces de conversar en el crepúsculo. Otra vez, un hombre se entera de que una mujer lo ha querido; la mujer es la misma a la que él amara, pero ahora es ya demasiado tarde. En un poema, «Puñales», se nos habla de aquel cuchillo que brilla y fulge al alegre sol de la guerra, de aquel otro que empuña el asesino, y de los ojos de la amada, que tienen doble filo y matan. En otro, el enamorado cree que la quiere a ella y, en realidad, ella, que lo desprecia, es quien lo quiere a él, que cree amarla. Otra pieza, muy breve, recomienda decir «No se oye nada» en vez de «¡Qué silencio!», y aconseja no abrir una puerta que no pueda volverse a cerrar.

Pedro Láinez Varela tradujo al castellano el *Jardín* para la Kraft argentina, siguiendo la versión francesa de Franz Toussaint para Henri Piazza. La versión de Láinez, reproducida ahora facsimilarmente por Visor, tiene calidades sonoras, ritmo, colorido, viveza. Se lee con gusto y, además, se queda gozosamente en la memoria, como queda en el ojo para siempre la farsa rutilante de una joya de Lalique, los *bibelots* que agobian el estudio de Alma-Tadema o el camerino de Sarah Bernhardt, la innumerable fiesta de disfraces de Bakst. Pero lo *kitsch* también duele a veces. Es por eso, quizá, por lo que Luis Antonio de Villena termina su preliminar, intitulado *Invitación a las noches árabes,* con un recuerdo triste en forma de romance fronterizo: *¡Ay de mi Alhama!* Entretanto, y mientras no vuelven las banderas de Al-Andalus, puede ser un remedio la lectura de volúmenes como *El jardín de las caricias,* y, puestos ya en plan vindicativo, convendría volver a los espléndidos trabajos de don Emilio García Gómez cuyos *Poemas arabigoandaluces,* por ejemplo, siguen tan vivos hoy como en 1930.

La guirnalda de Afrodita es una selección, tan arbitraria como pintoresca, de los epigramas amorosos contenidos en la *Antología Palatina,* especialmente en su libro quinto. Quien desee conocer la *Antología Palatina* en profundidad y no conozca el griego, deberá acudir a la traducción de la misma que Manuel Fernández-Galiano prepara para la Boblioteca Clásica Gredos. Hasta ahora ha salido un tomo, el

correspondiente a los epigramas helenísticos (Madrid, 1978), que he tenido el honor de revisar. La versión de Galiano es rítmica, con muy eruditas y ajustadas introducciones parciales a cada poeta e incluso a cada poesía. Después de tantos siglos de olvido, la *Antología Palatina* visita España, pues, y con más de un rostro.

A. Ferdinand Herold preparó el florilegio para la mencionada serie *Ex Oriente lux,* de Piazza, Enrique Fernández Latour lo tradujo para la Kraft, y Visor nos ofrece una edición facsímil de esa versión, añadiéndole un pórtico a cargo de Villena.

Entre los epigramatistas de talla (Calímaco, Meleagro, Leónidas, Asclepíades, Antípatro...) quizá sea Calímaco de Cirene —en esto coincido plenamente con De Villena—, si no el mejor, sí el más representativo. He publicado muchas páginas sobre Calímaco, y todavía su quehacer poético no me ha decepcionado. Como autor de epigramas, difícilmente es superable. Los dos primeros dísticos de su epigrama número 13, por ejemplo, son prodigiosos: *Tenía oculta el huésped una herida. Subían dolorosos / suspiros de su pecho (¿te has fijado?) / mientras bebía su tercera copa, y las rosas caían, pétalo / a pétalo, todas a tierra desde su guirnalda...* El epigrama es, en general, un *haiku* japonés enriquecido por el azar de un hombre determinado: un viaje, una pelea, la muerte, una promesa... Aquí ha sido el amor, reflejado en la herida del huésped y en sus actos. Pues bien, acaso de la misma guirnalda que coronaba la cabeza del enamorado en Calímaco, tal vez de otra guirnalda mejor trenzada, han resbalado, pétalo a pétalo, las rosas hasta el suelo. Cada pétalo es un poema, y lo que fue guirnalda perteneció a Afrodita. Lo mismo que en el *Jardín de las caricias,* la estética de la *Guirnalda* de Piazza-Kraft-Visor es modernista. Está mucho más cerca de Pierre Louÿs o de Cavafis —como acertadamente señala el prologuista— que de los propios poetas helenísticos. El recopilador francés ha dividido su *Corona* en anémonas, violetas, lirios, rosas, lirios de nuevo, jacintos, narcisos y asfódelos. Al hacerlo, pensaba que las heteras de Meleagro se parecían a las chicas de Alphonse Mucha y que Marcel Schwob rivalizaba con Euforión de Calcis en el difícil arte del epilio. Cosas de Ferdinand Herold. De cualquier forma, todo es válido a la hora de dar a conocer la poesía helenística. Aun enmascarada, es muy bella.

Cuando, a finales de 1978, Jesús García Sánchez decidió que otros conocieran algunos libros de su biblioteca y, para ello, hizo reproducir sus decadentes y preciosos libros Kraft, de Buenos Aires, que traducían la decadente y preciosa serie *Ex Oriente lux,* de Henri Piazza; cuando encargó a Villena que le escribiese nuevos prólogos; cuando eligió papel, cubiertas, lomos; cuando les puso precio a los facsímiles,

quizá no fuera plenamente consciente de que estaba iniciando una tarea muy agradable y divertida. Yo, al menos, he pasado unas horas inolvidables sobre jardines y guirnaldas; he recordado cómo Luis Bardón me regaló aquella *Aphrodite* cuando me doctoré; me he visto a mí y a Luis Antonio, jovencísimos, buscando libros Kraft en calles lejanas; he discurrido por mi vida sin la habitual amargura, aunque haya sido por poco tiempo. Y todo ello gracias a dos libros que se me antojan ya imprescindibles.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA.—(Don Ramón de la Cruz, 28, MADRID-1).*

«NARCISO»: VISITA A OTRA TUMBA

Hay voces que se mantienen a lo largo de toda una obra, fieles al personaje que nos cuentan. Así, la voz un poco rota de Leopoldo María Panero, su difícil —no de interpretar, sino de querer asumir— sentido, se impone desde su primer libro de poemas, *Por el Camino de Swann* (1), y ha continuado oyéndose a través de poemarios, de su único y admirable libro de cuentos (2), e incluso de sus traducciones y artículos más o menos periodísticos, hasta plasmarse en lo que a mí me parece su más conmovedor libro: este *Narciso* que publica «Visor», verdadero cantar desde la tumba, desde el lugar de la palabra muerta.

Se ha adscrito a Leopoldo María Panero al grupo de los «nueve novísimos», que inventó en una antología ya *faisandée* José María Castellet. Poco tenían que ver entre sí tales poetas, y casi todos eran muy poco novísimos. Pero, en este concierto dispar, de nuevo se dejaban oír, por encima de las restantes, las voces de Leopoldo María y de Pere Gimferrer, distintas en sus acentos y en su sentido, pero hermanadas en la búsqueda de un más allá expresivo, de un descubrimiento que revalidase entre nosotros la poesía. Leopoldo tuvo en común con los poetas de su momento el gusto por la cultura exhibida de una manera casi impertinente, por la cita —truncada a veces, inserta en un discurso que en ocasiones la negaba— preciosa, por el aristocratismo de la imagen. Pero, tras ese cultivar minoritario de la frivolidad y de la moda, que tuvo su expresión cumplida en *Así se fundó Carnaby Street* (3), tras esa máscara de poeta casi de salón, se adivinaba ya la problemática íntima y profunda del autor, el dolor que se manifestaría en los poemas —poemas de

(1) (Caffarena Editor. Málaga.)
(2) «En Lugar del Hijo». Tusquets Editor, 1976.
(3) Ocnos. Barcelona.

ruinas, de «Titanic» hundido— integrantes de *Teoría* (4). *Teoría* fue el cuento de un naufragio, donde la máscara contaba su verdad; y es que el poeta, como las ocas para producir un buen *foie gras,* ha de sufrir para producir buenas poesías. Y es que la desesperación es combustible ideal de la fragua poética. Leopoldo María ha sufrido, se ha arruinado, ha arruinado incluso su *imagen* —aquello que nos dice en público—, llevado a la vez por una tensa, intensa y terrible biografía, y por el deseo de bucear en ella, de entenderla, de explicársela y explicarla. De ahí su investigación en el psicoanálisis, en Lacan, en Reich; de ahí, también, su interés por la magia —el fantasma de Crowley se une en su mirada y en sus palabras a los fantasmas de Young y del enano Barrie, autor de *Peter Pan,* uno de los libros que él ha sabido ver en todo su horror—, por las narraciones infantiles, por el romanticismo oscuro que parece alimentarse del lado más oscuro de nuestra vida.

Tras *Teoría,* el libro de cuentos *En lugar del Hijo* fue ya revelador: Leopoldo había ya macerado en su miseria, había encontrado en parte las raíces de su mal, que es el de muchos. Y lo contó. Se desnudó en metáforas, en cuentos a veces suyos, a veces adaptaciones de otros. La voz se hizo más rota, pero más fuerte también. Relatos de miedo, de filicidio, de angustia, se volvieron retratos de un hombre cada vez más desintegrado, desmembrado vivo, que sólo parece capaz de reintegrarse ante una máquina de escribir. *En lugar del Hijo,* que debería llamarse *El lugar del Hijo,* es un libro terrible: los miedos de Lopoldo y sus fracasos, sus vagas esperanzas —todavía tenía esperanzas— están narradas con un máximo de frialdad, de desapego, como si de algo ajeno al autor se trataran. El recurso estilístico de hablar con voces ajenas, de adaptar cuentos de otros a su peculiar realidad/lenguaje, marca una distancia del autor frente a lo narrado, y establece también barreras ante el lector, que asiste asombrado a un desgarramiento frío, a una operación quirúrgica sin anestesia, en la que no puede participar. Hay quien ha reprochado a este libro su *escritura,* considerada torpe. No han visto que esa supuesta torpeza es otro recurso, que Leopoldo sabe muy bien lo que está diciendo, y cómo ha de decirlo si no quiere quedar demasiado prendido en sus propias redes, y prender en ellas a los demás, lo que sería casi sacrilegio.

Esto no ocurre en *Narciso,* libro negro y transparente. Si *En lugar...* mostraba la puerta de acceso al subsuelo y sus repugnantes secretos interiores, este último poemario está escrito desde abajo,

---

(4) Editorial Lumen, Barcelona.

desde el humus, desde el podrido interior de un ataúd. Reseñarlo es difícil; siempre resulta difícil hacer la reseña de un libro de poesía, pero, en este caso, tal dificultad raya con el sacrilegio, es sacrilegio. No podemos desvelar los *Misterios del gusano,* como hiciera Von Juntz —personaje tan inexistente como el propio Panero—, si no hemos sido devorados por él. Casi, casi, no podemos ni siquiera leerlos, contemplarlos. Por eso nadie ha escuchado hablar a un muerto; no por que no hablen —nada hay más elocuente que un cuerpo en descomposición—, sino porque no debemos oírles. Es un misterio que tenemos prohibido. Porque la muerte —como la locura, su hermana, en tanto que hace *otros* a quienes conocemos— es contagiosa, terriblemente contagiosa.

Panero hace aquí su confesión. Se cuenta, y vuelve a dar valor «literario» al desvelar de los misterios propios. Los poetas cursis, los de segundo orden, los que dicen siempre «yo», en vez de «ello» o «nosotros», depreciaron esta forma de escribir, tan válida, sin embargo, como cualquier otra. Pero Panero, al descubrir que «yo» es también «ello» y «nosotros», ha rescatado de la miseria cursi la poesía confesional. Cuenta su muerte, su vida antes y después de ella, como un «zombi» dotado del poder de la palabra. Responde a la pregunta «¿qué se siente?», que todos estamos tentados de hacer a aquel que muere o que ya ha muerto. Como el señor Valdemar, de Poe —compañero suyo en borracheras oscurísimas—, hipnotizado por el poder del verbo, se mantiene en un curioso estado que no es vida ni muerte, en un crepúsculo creativo. Y consigue el milagro profano, perverso, de revelar aquello que nunca se contó. Quizá Artaud, en sus mejores momentos, consiguió dar la misma medida de realismo narrativo a su pesadilla, contar su muerte y su acefalia.

Si hablamos de Artaud hay que hablar también de surrealismo. Es posible que Panero no me perdone —él tiene, creo que las conserva todavía, sus manías y gustos literarios— unir su nombre al del surrealismo. Y, sin embargo, si aceptamos la versión de surrealismo que en algún lugar hace Breton, como —cito de memoria— lugar del espíritu donde los contrarios se unen, donde conceptos como «alto/bajo», «vida/muerte», dejan de ser contradictorios, *Narciso* es un libro surrealista. No, desde luego, en el sentido de escuela o capillita que le dio Breton, desvalorizando así uno de los mayores descubrimientos espirituales de este siglo. También es surrealista en el intento revolucionario, en el deseo de abrir los cauces a una de las verdades posibles, y de verla roer su camino en el mundo. Pero está más cerca de los disidentes o de los próximos, de Artaud, de Daumal, de Roland de Rèneville, siempre a vueltas con

la *experiencia de la muerte,* que es, en realidad, experiencia de la vida. De ahí el estilo oscuramente brillante, de ahí la sorpresa que nos producen sus palabras. Porque escuchamos en su discurso lo inaudible.

Leer *Narciso* es una experiencia mistérica. Un descenso a una realidad inferior, al Malkuth de los kabalistas, que no pertenece tan sólo al que la dice, a esa máscara llamada Leopoldo María Panero, sino que es un poco la experiencia de todos, la que todos negamos y ocultamos, y cuyos jirones producen lo mejor de nuestra poesía. Artaud veía a través de las fallas de su espíritu; Panero ha descendido por esas mismas grietas. Y lo que ha encontrado, lo que nos cuenta, es una verdad universal. Por eso, definitivamente, se ha roto su máscara.—*EDUARDO HARO IBARS. (Plaza Conde Valle de Suchil, número 20. MADRID-15.)*

CARLOS CATANIA: *Las varonesas,* Seix Barral, Barcelona, 1978, 514 páginas.

Asistimos desde las primeras páginas de esta novela a una exposición narrativa con evidentes y magistrales alardes técnicos. Los múltiples puntos de vista, el contraste de los espacios geográficos y la pluralidad de planos temporales van creando un clima de fraccionamiento incesante y de discontinuidad de desarrollos. Sin embargo, en ningún momento la heterogeneidad se convierte en caos. Todo el andamiaje tiene en la obra un contenido específico de «vasos comunicantes». El narrador trata de dar una visión de la realidad nueva y distinta que no encontraría cauce en un desarrollo simple y lineal de planos, historias y tiempos secuencialmente organizados. De esta manera crea un intenso y amplio campo connotativo donde cada elemento se conecta particularmente a otros y a todos en general. Por consiguiente las vivencias de cada episodio circulan de un tiempo a otro, de un espacio a otro, de una historia a otra enriqueciéndose mutuamente. Quizá uno de los aportes más novedosos lo constituye una técnica de *collage* con la que el narrador inserta en el discurso literario sueños, páginas de un diario íntimo y cartas.

El orbe narrativo, de esta manera dinámicamente potenciado, tiene dos grandes núcleos argumentales peculiarmente concéntricos. El continente nos narra —a través de la evocación de uno de sus protagonistas— la historia de una familia argentina descendiente de un emigrante italiano. Dentro de esta historia encontramos una serie de microrrelatos donde se delinean historias individuales. La más im-

portante es la de Alfredo. Está presentada a través del monólogo interior del personaje donde se intercalan numerosos *flash backs* hacia la infancia, motivo generador de su actual situación. Allí descubre el sexo, la represión y la frustración que lo llevarán al incesto y al crimen.

En este ámbito todos los personajes emergen con el trágico destino de la frustración: el sórdido mundo sexual del padre, la locura de la madre, los ritos masturbatorios de Lucía, el refugio de Adela en la especulación. Incluso dos historias que son premonitorias del destino familiar: las de Leonor y Petra.

A pesar de todo esto, algunos personajes logran escamotearse a una perspectiva existencial angustiosa. Es el caso de Edith y Patricia, quienes lo hacen gracias a su inocencia y pureza.

El segundo universo narrativo está integrado por las acciones de un grupo guerrillero que opera en un país centroamericano. El personaje que permite el vínculo de ambos mundos es Julián, un excombatiente que ha traicionado la causa por una mujer y ha regresado a la Argentina. Este relato que constituye la segunda historia contiene varios microrrelatos de importancia como las historias del Castor y el Flaco Mendiola. La del primero es de vital importancia porque sostiene la tesis ética de la novela. Si hay un personaje capaz de mantener un embate crítico de la dicotomía pensamiento-acción, es el Castor. A tal grado resulta paradigmático que las circunstancias en torno a su muerte están reconstruidas análogamente a la agonía de Cristo. Las heridas, la sed, el sentimiento de sentirse abandonado y las últimas palabras establecen un paralelismo clarísimo con la muerte de Jesús. De esta manera el narrador recrea el sacrificio de un hombre por sus semejantes con un rigor ético verdaderamente desesperante.

De una confrontación de ambos universos surge claramente la oposición de dos personajes: Alfredo y el Castor. Si bien ambos coinciden en el enjuiciamiento de la condición humana, los caminos son antagónicos. Alfredo lo hace desde una perspectiva nihilista y estéril. Incluso su crimen tiene un móvil personal y su Teoría del Error es el cobijo de sus propias frustraciones. Si en el Castor hay amor hacia el hombre, en Alfredo hay asco y desprecio. Si el Castor es capaz de perdonar incluso a los responsables de su muerte, Alfredo odia «esa masa de almas purulentas que se babean mirando al cielo para desconocer la monstruosidad de la existencia».

La obra se desarrolla en tres espacios geográficos precisamente determinados: Santa Fe, las Islas Leyes y Guatemala. La historia familiar transcurre pendularmente en los dos primeros escenarios, mien-

tras que la historia de la guerrilla lo hace en el tercero. Hay personajes que transgreden estas áreas tales como Julián y Alfredo. Diríamos que son los enlaces entre estos tres orbes.

Después de haber asistido al espectáculo del dolor durante la lectura de la obra nos preguntamos ¿donde está la esperanza? El mensaje narrativo de esta novela abierta nos deja varias interpretaciones. Quizá se encuentre en la nueva dignidad humana emergida de un cambio social, o tal vez en el desprecio por el intelecto y lo estético. Quizá en una vida al margen de la podredumbre del mundo, o tal vez, en ese arcón cuya llave vaga extraviada por los bolsillos de Alfredo.

Más allá de las posibles interpretaciones hay que apuntar la excelente calidad narrativa de Carlos Catania por su técnica, su manejo del lenguaje y la inagotable profundidad de su obra.—*RAUL MIRALDI (Núñez de Balboa, 56, 2.º 4. MADRID).*

ENTRELINEAS

HUGO GUTIERREZ VEGA: *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes.* UNAM, Méjico, 1979, 75 pp.

Este breve libro del poeta mejicano Gutiérrez Vega tiene un decidido carácter de miscelánea, pues yuxtapone los «Poemas» del título (curiosamente, son poemas de amor y erotismo), unas glosas poéticas a lecturas de Yeats y Onetti, aforismos sobre el amor (seguramente, lo más agudo de toda la colección), ensayos más o menos disimulados sobre Julio Herrera y Reissig y Carlos Pellicer, versos muy ocasionales y aun con claves bastante restrictas.

Las citas explícitas se aúnan con las constantes de lecturas que Vega no puede ocultar a fuerza de admiración, sobre todo las de poetas italianos modernos, de los cuales rescata la amarga alegría de ironizar bellamente y cierto desenfado coloquial en la forma. Es un libro habitado por Vega en cariñosa compañía de Malcolm Lowry, Pier Paolo Pasolini, el caballero Casanova, Umberto Saba, Eugenio Montale. Y tantos, tantísimos otros.—*B. M.*

JULIO ALONSO LLAMAZARES: *La lentitud de los bueyes.* Colección de poesía «Provincia». León, 1979, 48 pp.

El joven poeta leonés Alonso Llamazares (cuenta apenas veinticuatro años) ha recibido por este libro el premio «Antonio González de

Lama», que el Ayuntamiento de León concediera en 1978. La opción del autor es clara: el paisajismo (no geográfico, sino abstracto) lleva a una lectura simbólica de las figuras del paisaje.

La lentitud de los bueyes a que alude el título simboliza el curso monótono e impersonal de la vida, que se arrastra por el páramo del mundo rumbo a la muerte, la disolución del individuo y el olvido.

> Vendrá el silencio y cruzaré la nada. Y encontraré la muerte flotando sobre el heno.

Frente a este universo de senderos ya trazados, la soledad del individuo es completa y la imagen de la muerte desvaloriza los colores del paisaje, que se convierte, así, en preludio del final. A este haz de supuestos sirve el poeta con una expresión austera, descarnada, de versículos que balancean entre el verso y la prosa, pero sin perder el carácter buscado. Es el suyo un ejercicio desolado, de recatado aunque no silencioso dolor y que no desdeña la total lucidez.—*B. M.*

Antología de la poesía hispana. Volumen IV: *Del modernismo a la generación del 27.* Traducción de Mahmund Sohb. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1979, XXVIII más 203 pp.

En la serie de poesía hispana (que no sólo española, sino, en general, del ámbito lingüístico castellano) que, vertida al árabe, publica el Instituto Hispano-Arabe de Madrid, se ofrece ahora al público una ceñida y acertada antología que cubre tres generaciones poéticas muy definidas: el modernismo y sus entornos, el posmodernismo (neorromanticisco o novecentismo) y la generación de 1927, para siempre signada por dos circunstancias aparentemente antitéticas: el esteticismo gongorizante de los años veinte y el trauma sangriento de la guerra y el exilio.

La dificultad de encerrar toda esta historia literaria en un par de docenas de poetas ha sido salvada con inteligencia por el antólogo Francisco Utray y explicada con aplicación didáctica por el prologuista Jesús Riosalido. Los poemas elegidos son de muy escogida y equivalente calidad y, siendo muy representativos de cada autor, no caen en los extremismos pasajeros a que, a veces, la innovación de escuela o la experimentación vanguardista generan.

El modernismo y los del 98 están presentes con Unamuno, Valle-Inclán, Rubén Darío, los Machado y Gabriel y Galán. Novecentistas son: Amado Nervo, Enrique de Mesa, Fernando Villalón, Juan Ramón

Jiménez, Pérez de Ayala, Ramón de Basterra y Gabriela Mistral. La generación del 27 está prácticamente íntegra: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, García Lorca, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pablo Neruda y Manuel Altolaguirre.

Este crítico no puede juzgar las traducciones árabes de Sohb, pero el solo hecho de poner a disposición de una cultura tan estrechamente ancestral con la hispana, como la «mora», estos poemas, torna la empresa altamente elogiable.—*B. M.*

ANTONIO CLAROS: *Presencia otoñal.* Sombra del albatros. Madrid, año 1977, s/n.

La poesía se ha ocupado con cierta insistencia del otoño, del paisaje otoñal y del simbolismo autumnario que involucra el paso del tiempo, el comienzo de la decrepitud, el desplazamiento de la acción por la contemplación meditativa, del acto por el conocimiento. Claros opta por enriquecer aquella ocupación ofreciendo un breve poemario (quince piezas) en que sumerge el verso en el paisaje dorado del campo otoñecido, solitario, casi despojado de follaje, evidente de símbolos:

Oh, nebuloso y denso alabastro del otoño,
¿hasta cuándo esconderás la sangre de lo que fuimos?

A continuación, como correlato obligado, los cipreses significan la muerte, meta segura de una etapa de agotamiento y caducidad. Pero el acento final del poemario no es pesimista ni desesperado, sino que acepta el contenido de fatalidad providencial que hay en los ciclos de la naturaleza, modelo de las etapas de la vida, y lo traduce a una fórmula de supremo conocimiento. El saber trascendente sustituye a la pasajera mortalidad corporal y cierra el verdadero ciclo de la vida:

Oh, providencia a cuyo irreversible fulgor vivimos:
haz que percibamos esa última verdad resonando en la piedra.

Tras el otoño, «la sombra del búho en su hora temblorosa».—*B. M.*

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Conocer Oscar Wilde y su obra.* Dopesa. Barcelona, 1978, 144 pp.

Es posible volverse hacia Oscar Wilde con cierta ternura por lo *demodé:* el tiempo en que ser escritor significaba, ante todo, elegir

un bastón, una corbata, un sombrero y unos aforismos de sobremesa; en que se acumulaban anécdotas para una anticipada biografía, cultivando la excepción y la singularidad; en que el arte rechazaba todo contacto con lo no estético, de modo que resultaba reducido (como Wilde, con total lucidez, lo explica en *El crítico como artista* y *La decadencia de la mentira)* a mero objeto decorativo, casa de papel encerado estilo Morris o Makintosh para refugiar una existencia ociosa, suntuosa, aparatosa y, de ser posible, también pecaminosa.

Pasados de moda, aparte de sus criterios estéticos y su filosofía de la vida, son los criterios éticos que subyacían a una existencia concebida como la puesta en escena de un paganismo a destiempo en el teatro de la cotidianeidad victoriana. Al fondo de la escena, Wilde era un puritano transido por sentimientos de pecado y de culpa, un predicador moralista que derogaba los aspavientos del *dandy* con buenos consejos no exentos, muchas veces, de sensiblería cursi. Todo ello refuerza el encanto de la evocación, como los valses de Ramenti auxilian la lectura de D'Annunzio.

La necesidad de escandalizar, enfrentar a una familia aristocrática y, finalmente, aceptar el castigo a su homosexualidad también parecen hoy demasiado teatrales y con un regusto sospechable a culpa. Hoy sabemos que la sexualidad, en cualquiera de sus incontables formas, es una capacidad humana y que es digna en la medida en que se la viva dignamente. Para ser homosexual no es preciso, desde luego, ser apaleado por personajes de los bajos fondos ni concurrir al Juzgado de Guardia.

En *De profundis,* Wilde devela, con sinceridad a menudo conmovedora, la pequeña y casi siempre trivial realidad de su gesticulación: sus amores con *Bosie* Douglas no exceden la vieja historia, luego recogida por los tangos, de un señor maduro que pierde la cabeza por un jovencito (tanto da que sea jovencita) para el cual la vida es una sucesión de vestuarios pasajeros y cenas en los cafés elegantes y que es capaz de dar chillidos de espanto ante una botella de Chablis sin suficiente solera.

Villena acomete a Wilde como Ortega pedía acometer a Goethe: desde dentro y, en buena medida, tomando partido por el biografiado. De este modo, logra resucitar la época y revivir el personaje. No pretende comprenderlo, sino explicarlo y todo ello da vivacidad y nerviosismo al relato de Wilde como nuestro contemporáneo. Después de todo, no estamos tan lejos de los *dandys,* los predicadores, los gendarmes y el imperio mundial de aquellos comerciantes puritanos que envolvieron el planeta en la telaraña de sus negocios. En ella quedó aprisionado Oscar Wilde, irlandés y plebeyo, perdidoso en la

partida contra un inglés aristócrata que, seguramente, le hubiese disculpado su licencia con lord Douglas si el poeta no se hubiese atrevido a vivirla en voz alta. Lo tentaba la santidad y, por lo mismo, la experiencia de la falta vivida hasta el fondo, es decir, el martirio. No era la verdad del placer sin arrepentimiento —lo pagano— lo que, por fin, lo fascinaba, sino la cristiana vía de la expiación. «El arte y la vida —escribe Villena— consiguieron en él engañarse mutuamente. ¿Qué es realidad en Wilde y qué es ficción? Los límites tiemblan. Y el escritor queda como el esplendor de un drama: mentira y verdad al mismo tiempo».—*B. M.*

MARIN SORESCU: La juventud de Don Quijote, edición en rumano con traducción al castellano de Lolita Tautu, prefacio de George Calinescu, Editorial Eminescu, Bucarest, 1979, 221 pp.

Es difícil, inhabitual, el encuentro con un libro de poesía en que se contenga una auténtica novedad y en que ella no venga envuelta en la vestimenta ritual o el disfraz del cuestionamiento formal. Nuestro siglo ha ensayado tanto que nada resulta hoy tan viejo como ensayar una sorpresa más. Se ha recostado la cabeza en los distintos lugares de la almohada: todos están recalentados.

Los poemas de Sorescu importan, justamente, por mostrar cómo las fórmulas literarias están en él perfectamente incorporadas hasta producir un «efecto de naturalidad» y porque recuperan una vieja virtud de la mejor literatura: la relación de imprescindibilidad entre el escritor y su obra. La escritura constriñe al poeta a darle forma y el estilo es hijo de esta urgencia.

Si hubiera que caracterizar (y, por lo mismo, empobrecer) la poesía de Sorescu, podría decirse que, en general, es poesía biográfica (otra vieja y baudeleriana categoría). El poeta escribe su diario poético, frecuentemente se insume en una narración muy concreta, evita todo enmascaramiento lírico. Sus poemas son, en el sentido más descarnado de la palabra, un «discurso»: un curso del lenguaje llevado lógicamente a través de formas breves.

Recurren en Sorescu ciertas perplejidades que son como el argumento filosófico de su poesía: el constante sentimiento de extrañeza ante la identidad personal y el mundo habitado, no obstante la acción insensibilizadora de la costumbre, es el fundamental. Por oportunas aperturas en la trama de lo cotidiano (ciclos de la naturaleza, jornadas de la rutina), el poeta atisba una realidad segunda en la que no están él ni su entorno. Intuye, entonces, que ninguno de los dos le

pertenecen y que, en esa trastienda de la vida, hay un sentimiento de enajenación a lo «otro» que termina por definirlo todo:

> Mi cuerpo es una hiedra que trata de apoyarse en el tifón.

Llevando a su extremo, este sentimiento de extrañeza alcanza una cierta «voluntad de alienación» en que lo totalmente ajeno es, paradójicamente, sentido como lo propiamente propio:

> ¡Si pudiera levantar una casa lo más lejos posible de mí!

La vida cotidiana, fuente constante de anécdotas de la poesía de Sorescu, es por este proceso, alcanzada en su corazón enajenado y se la figura una suerte de periódico inadjudicable que, día a día, alguien desliza por debajo de la puerta:

> Dónde se imprimirá esta vida mía, pues está llena de errores inadmisibles.

La vida como enfermedad mortal:

> Creo que me puse mortalmente enfermo, un día, cuando nací,

la duplicidad entre realidad material y realidad simbólica de las cosas, que produce alejamiento, extrañación, conflicto abismal entre los objetos y las palabras:

> He aquí que tú estás partido en dos: por un lado, tú, y, por otro, tu nombre,

la ironía melancólica del amor intenso aquejado, finalmente, por el paso del tiempo:

> Tu alma funciona a base de leña / y la mía con electricidad. Tu amor llena el cielo de humo / y el mío está en puras llamas,

son algunos de los temas ancilares que aparecen en el panorama existencial de este poemario.

Después de la compulsiva experimentación, que termina en búsqueda enfermiza y «esnob» de la novedad por la novedad, y después del enviscamiento preciosista de la poesía que trata de exhibir lecturas múltiples, selectas y finalmente abrumadoras, es saludable que la poesía recupere su carácter remotamente romántico de confesión fragmentaria y dispersa. Una confesión que diseña, sin sistema pero con memoria, el rostro de alguien que se propone como principio activo del poema.—*B. M.*

ENRIQUE RUBIO CREMADES: *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores,* volumen I, Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1977, 186 pp.

La cantidad de estudios sobre los grandes nombres del siglo XIX español —tras Galdós y *Clarín,* la Pardo Bazán, Valera, Pereda, etc.—, ha dejado en la penumbra el trabajo sobre una literatura como la costumbrista, que tuvo en esa época cultores tan protagónicos como la Böhl de Faber, Serafín Estébanez Calderón, Mesonero y el propio Flores. ¿Qué fue Larra sino el costumbrismo llevado a su extremo crítico?

El trabajo de Rubio Cremades recupera, con gran minucia erudita y un rastreo de información que persigue la exhaustividad, al cronista, al periodista de costumbres y al novelista en cuyas páginas se han salvado del olvido y la deformación muchas peculiaridades de la sociedad española isabelina.

En este tomo, el autor aborda, en primer lugar, unas precisiones biográficas que lo obligan a bucear en los orígenes familiares de Flores y aun en su fecha de nacimiento, difícil de precisar. En el relato de su existencia también se incluyen noticias de su actuación como cronista palaciego y su vida familiar.

El tramo de la obra abordado aquí comprende los artículos de costumbres en *El Laberinto* y la novela *Doce españoles de brocha gorda.* Para ello, Rubio examina el estado de la producción revisteril en el Madrid isabelino y luego aborda el criterio de observación social de Flores, parangonándolo con el de otros coetáneos, Mesonero en primer lugar.

A este certero examen crítico se unen en la obra los trabajos de erudición sobre la bibliografía de y acerca de Flores, especialmente el rastreo de sus artículos en la prensa de la época.—*B. M.*

JUAN JOSE SEBRELI: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación,* Siglo Veinte, Buenos Aires, 1979, 156 pp.

Desconocido en España, Juan José Sebreli es uno de los ensayistas más leídos de América Latina, aunque en la actualidad, sus dos principales textos *(Apogeo y ocaso de los Anchorena,* lectura de la historia argentina a través de la saga familiar de la alta burguesía porteña, y *Tercer mundo, mito burgués,* aproximaciones a la realidad y la leyenda del llamado «tercer mundo») se encuentran prohibidos en su país.

Sebreli pertenece a la generación de escritores que surgió hacia 1955 nucleándose en la revista *Contorno* y que, esencialmente, ha dado nombres al ensayo: David e Ismael Viñas, Oscar Masotta (introductor del sicoanálisis lacaniano en España), Noé Jitrik, León Rozitchner, Ramón Alcalde. Con ellos, llegan al Río de la Plata las aportaciones del freudismo, de la antropología existencial y ciertas categorías del materialismo histórico, aplicadas a la consideración de problemas concretamente argentinos.

Este libro, inmediatamente posterior al inicial *Martínez Estrada una rebelión inútil* (lectura del escritor argentino a la luz de la sociología del conocimiento), alcanza su edición número quince, lo cual lo constituye en un caso único dentro de la producción ensayística argentina. Desde 1964 viene renovando el interés de los lectores y aun señalando nuevos campos (y modas) a la sociología de lo cotidiano.

Sebreli ha evolucionado ideológicamente desde entonces y deslinda sus relaciones con el texto en un prólogo para la edición que comentamos. Ha pasado de la llamada «izquierda nacional» (una síntesis bastante inestable entre marxismo y nacionalismo populista) a un materialismo histórico completamente doctrinario, basado en una reconsideración de Marx por encima de los distintos marxismos «imaginarios», según gusta definirlos Raymond Aron (el leninismo, el troskismo, las variantes tercermundistas, las ideologías marxistas burocráticas, etc.).

Como todo texto iniciador, éste vale más por lo propuesto que por lo puesto. Señala un campo, aunque no lo aborde con total propiedad. Críticamente, el autor se adelanta a toda posible objeción, reduciendo las pretensiones del ensayo, precisamente, al clásico género del «ensayo» a la Montaigne, donde todo cabe libremente. Así es como queda un discurso a mitad de camino entre la sociología impresionista de un Martínez Estrada, por ejemplo, y el riguroso análisis de datos objetivos no menos rigurosamente seleccionados.

Sebreli parte de observaciones subjetivas sobre la ciudad y sus clases sociales, vistas en el escenario de la vida diaria. Luego busca datos de las más diversas fuentes (desde estadísticas hasta textos literarios, desde testimonios orales y recuerdos a notas de viajeros) que le sirven de apoyatura al punto de partida inicial. Por ello el libro brilla más por las intuiciones fugaces, las reconstrucciones de época o la descripción paisajística que por el tratamiento sistemático de la cuestión.

En otros aspectos, el plan adolece de algunos olvidos y desequilibrios que contribuyen a la vivacidad de la lectura, en ningún momento desligada de la personalidad del autor que se diluye y luego se fragua

con claridad en el doble juego del análisis y la introspección. Por ejemplo: es muy largo y colorido el análisis del lumpen en una ciudad industrializada donde ocupa un espacio desdeñable y, en cambio, apenas aparece la burguesía como tal, prefiriéndose el retrato del pintoresco mundo finisecular de la «oligarquía porteña», tan parecida a la burguesía ennoblecida de la Restauración canovista.

Mirado en perspectiva, el libro de Sebreli destaca de la producción ensayística de su época y abre un espacio investigativo imprescindible. Es, de alguna manera, ya, un clásico, y por ello es hora de considerarlo a la distancia y desde fuera. Tal vez el propio autor así lo decida y se aboque a escribir un nuevo libro sobre su amada y destestada ciudad natal.—*B. M.*

EN POCAS LINEAS

JORGE ALEJANDRO BOCCANERA: *Música de fagot y piernas de Victoria*. Ed. Ruray. México, 1979.

Nacido en Argentina en 1952, Jorge Alejandro Boccanera ha publicado: *Los espantapájaros suicidas* (1974), *Noticias de una mujer cualquiera* (1976) y *Contraseña*, con el que en 1977 obtuvo el Premio Casa de las Américas de La Habana, Cuba. En su cuarto poemario, un erotismo sutil, irónico, aparece en cada uno de los trabajos como contrapunto o paralelo necesario al elemento musical representado por el fagot, el que se deja ver directamente y surge como una presencia que se intuye en el clima general del libro. («Música de fagot en mi menor / y piernas de Victoria por la casa / afuera una ciudad que desconozco / adentro una ventana que da a un patio / donde el sol se entretiene / en repartir sus trapos amarillos / música de fagot luz de Victoria / labio contra los labios del invierno / reducido equipaje de los días.»)

El «hombre fagot» y la «hembra violoncelo» juegan los movimientos de una especie de baile sensual en donde las metáforas no resultan artificiosas soldaduras de palabras o comparaciones exóticas, sino complementos para entender las imágenes reales en esfumados tenues que hacen pensar en las fotografías de David Hamilton. Instantáneas de cuerpos abrazados que pueden ser observados hasta por la humedad: «una amiga mirando con ojos agrietados un desorden de piernas», mientras «afuera / no muy lejos / la estrella herida de la tarde / rueda como un gato sin fuerzas/ sobre el techo del mundo».

El amor también puede darse en detalles minúsculos como esa llamada telefónica diaria «justo al amanecer / cuando la voz de ella / todavía / no era más que un gemido prisionero / por un terrible ejército de sábanas». O puede transformarse en un «Andante» («un encuentro de labios en el aire un olfato de labios / que artesanal y laboriosamente esculpe un cuerpo y otro / a golpes de mordisco tejiendo aquellos cuerpos con / dulzura y saliva como lengua de luz contra la piedra / ... / una ciudad de labios invasora de otra ciudad aliento y / ese labio y el otro investigando deudas con el amor y / mi litancia salinidad textura descendencia agujeros del / techo desde un juguete roto hasta una mancha»).

A pesar de que el exilio (Boccanera reside en México) no está mencionado explícitamente, aparece, se desliza, en más de un poema, como cuando escribe: «Nadie habló del otoño durante doce meses» o cuando dice «afuera una ciudad que desconozco» o en esa simple definición: «toda la ausencia se resume / en esa carta que no viene en camino». Sin embargo, el tono vital que desborda los poemas no deja lugar a la melancolía ni a la tristeza. Contra ambas se opone la unidad fagot-violoncelo y esos gatos alegres que trepan por los tejados de los poemas, dando marco doméstico al amor, un amor sin reservas, a cara descubierta, porque «dos cuerpos son mucho más que uno / (es decir: no solamente un cuerpo más»). También porque la poesía es una manera de rescatar, de fijar la vida, y si no es un sucedáneo del amor, bien puede llegar a convertirse en un conjuro que lo acerque; y así como los antiguos habitantes de Altamira dibujaban bisontes para asegurar el éxito de la caza, Boccanera reclama: «si encontrase / un follaje tan simple como tu pelo al viento / un nido de metralla como tu boca en marzo / dos pechos vagabundos / así como tus pechos / si hubiese alguna cama / tibia como tu piel / un crujido de ramas similar a tu sexo / un silencio de tigres / parecido al silencio de tus ojos / si encontrase una calle de pueblo provinciano / como tu corazón / no estaría escribiéndote esta carta / ahora / así / urgente.»

Libros como *Música de fagot y piernas de Victoria* son un buen ejemplo de la vitalidad y renovación constante de la poesía hispanoamericana, en cuyo territorio —como se ve— siguen brotando creadores originales. Además no decir que el volumen cobija —dentro de una notable homogeneidad— cuatro o cinco poemas antológicos sería incurrir en mezquindad. Por último, no recomendar que se le sigan los próximos pasos a Boccanera parecería un descuido crítico.—*H. S.*

RAFAEL ALBERTI: *Poemas de Punta del Este; Buenos Aires en tinta china.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Durante su largo exilio, Rafael Alberti vivió entre 1940 y 1962 en la Argentina, donde escribió buena parte de su voluminosa obra. Contrariamente a otros transterrados que se aferraron de manera casi exclusiva a la nostalgia por la patria perdida como única fuente de su tarea creadora, Alberti trató de integrar su poesía al medio que lo albergaba, ya fuese la Argentina, Italia (donde residió hasta 1976) o el balneario uruguayo de Punta del Este, donde pasó varios períodos de vacaciones, y dedicó varios de sus libros a cantar los nuevos paisajes en los que transcurría su vida.

Este nuevo volumen (el catorce de sus obras completas) recoge dos homenajes: *Poemas de Punta del Este* y *Buenos Aires en tinta china,* que por haber sido editados originariamente en tirajes muy reducidos se transformaron en trabajos casi inhallables y poco menos que desconocidos para el público.

Los *Poemas de Punta del Este* alternan prosa y poesía. Sentencias, definiciones, imágenes, abundan en un conjunto donde no escasean las confesiones: «¿Soy hombre —poeta— de soledad, de soledades, como para vivir lejos del mundo de los hombres? Antes pensaba que lo era. Ahora, cuando me quedo solo demasiado tiempo, perdido el choque de mi vida con la de los demás, siento que en mí se paraliza algo, remordiéndome, y entonces vuelvo de mis soledades con más ímpetu, más renovadas ansias de contacto». En otra parte aclara: «Sin duda, yo soy un poeta para quien los ojos son las manos de la poesía. Si no la veo soy un poeta mudo.»

La segunda parte: *Buenos Aires en tinta china* está integrado por un grupo de diez poemas que acompañaron a una carpeta de dibujos de Atilio Rossi, aparecida en 1950. El conjunto es una especie de paseo rimado por la ciudad que recuerda por su métrica al *Canto a Buenos Aires,* de Manuel Mujica Láinez, también escrito en alejandrinos y que había aparecido siete años antes. Pero Alberti, en lugar de recurrir al buceo histórico como el argentino, opta por describir fotográficamente lo que va encontrando en su caminata por la ciudad. El resultado es un álbum de imágenes, de pequeños detalles del paisaje urbano que desmienten su vaticinio: «Tristes son mis palabras. Me marcharé algún día / y no te habré mirado ni siquiera en tranvía.»—*H. S.*

LUTZ WINCKLER: *La función social del lenguaje fascista.* Ed. Ariel. Barcelona, 1979.

Mi lucha, de Adolfo Hitler, uno de los libros más difundidos de la historia (se llegaron a imprimir cerca de diez millones de ejemplares) se convirtió, por el peso específico de su autor, en el paradigma de la ideología fascista y punto de partida de otros textos teóricos.

El libro fue dictado de viva voz en la cárcel a partir de escuetas anotaciones. Los párrafos se iban creando al calor de una oratoria que en las décadas siguientes habría de reiterarse hasta el cansancio en actos multitudinarios del Tercer Reich. Por las noches, las partes concluidas se leían ante un grupo de fieles y cada párrafo volvía a enfatizarse como si se tratase de un discurso de barricada. El libro fue luego corregido, para darle una presentación más aceptablemente literaria, por Rudolf Hess y su mujer.

Parece importante resaltar este no ortodoxo surgimiento del texto para comprender que —como sostiene Winckler— más importante que los rasgos individuales del libro, son los elementos generales que en él se recogen para crear una ideología sobre la marcha, basada en datos brindados por la frustración germana de la primera posguerra.

Según explica Winckler en el prólogo, su trabajo pretende ser una aportación a la teoría del fascismo apuntando especialmente al contenido social de la ideología fascista y su relación con el lenguaje. «En él se describen —dice— típicos marcos estilísticos y su correlato ideológico; analiza la ideología fascista y trata de fijar en ella puntos de arranque para una praxis lingüísticamente dominada.» Pero rechaza la equiparación entre lenguaje y realidad fascistas. Esta última lengua empleada. Y la barbarie fascista tampoco se limita al mero
lengua empleada. Y la barbarie fascista tampoco se limita al mero
imperialismo de la palabra. Sólo una historia de los efectos de la lengua bajo el régimen nazi podría sacar a la luz la verdad parcial de tales equiparaciones. Este análisis de *Mein Kampf* es un paso en este estudio, y Winckler no ha descuidado ninguno de sus aspectos. «El lenguaje fascista —dice— no formula ninguna promesa, sólo expresa prohibiciones. No se mueve en imágenes de consumo, sino en las de renuncia y la destrucción. Prescinde de toda apariencia: muestra de forma inmediata lo que existe, aunque con una radical inversión de los valores.—*H. S.*

ERNESTO CARDENAL: *Antología de poesía primitiva.* Alianza Tres. Madrid, 1979.

Sostiene una antigua tradición del Islam que Adán en el Paraíso hablaba en verso; por su lado, en la antigua Grecia la forma natural de escribir, incluso las leyes, era el verso; el cual «parece que es la forma más natural del lenguaje», asegura Ernesto Cardenal en el prólogo y agrega que se podría conjeturar que la prosa es «una especie de corrupción del verso».

Para los pueblos primitivos la versificación es la manera habitual de referirse a temas como la Naturaleza, Dios, el amor y la vida. En algunas tribus de Sudamérica se considera que la poesía tiene valores curativos y los esquimales del Artico tienen cantos aptos para aplacar la cólera y hasta para apaciguar los vientos. Los guaraníes confían de tal forma en las virtudes de la poesía que han inventado himnos que sirven para matar jaguares. Un extenso *Canto mágico* de los indios cunas se utiliza para curar la locura.

Estos poemas primitivos pueden ser muy dilatados: el «Canto nocturno» de los navajos dura varios días con sus noches, pero por lo general los poemas primitivos suelen ser breves, algunos están compuestos sólo por dos o tres palabras. Al respecto recuerda Cardenal una frase de un indio papago: «Nuestros cantos son tan cortos porque sabemos mucho.» Y una característica general de la poesía primitiva de todos los tiempos es que no está hecha con ideas abstractas sino con imágenes concretas, y que casi nunca echa mano de la rima aunque está creada para ser cantada. «El canto es una palabra con música; las dos cosas van juntas», respondió un indio navajo cuando le preguntaron cuál de los dos elementos creaba antes.

Cardenal ha reunido poemas primitivos de diferentes regiones del mundo que van desde lo religioso mítico hasta la descripción casi fotográfica del paisaje y desde cantos terapéuticos hasta aproximaciones al tema amoroso.

Los ejemplos que pueden citarse de la antología son múltiples, pero entre otros se pueden seleccionar los siguientes: «A veces yo, / me compadezco a mí mismo / cuando me veo arrastrando el viento / por el cielo.» (Canción de los truenos); «El cielo va conmigo» (ambas de los indios chippewas de los Estados Unidos); llama la atención también el texto de los ewhes de Africa: «La muerte ha estado siempre con nosotros. / La carga pesada empezó hace tiempo. / Y yo no puedo soltar esas ataduras. / El agua no se niega a disolver / aún el cristal grande de sal. / Así, el mundo de los muer-

tos / también los buenos bajan»; los sentales de India han compuesto estos versos: «En la maleza / ¿quiénes dos se están peleando? / La muchacha le está agarrando el pecho, / el muchacho le está agarrande los senos; / el muchacho y la muchacha se mecen juntos»; un anónimo poeta de los Tlinkites de Alaska se interroga: «Cómo serán las mañanas de julio, / me pregunto. / Mi corazón desmaya al pensar / que no volveré a ver a mi amor.»

Los poetas surrealistas decían que llegará un día en que todos los hombres harán poesía. Quizá para que ello ocurra habría que volver a la ingenuidad de las tribus primitivas, en donde todos sus integrantes ejercían —o ejercen— libremente la poesía.

H. S.

ALFREDO GRAVINA: *Cuentos.* Ed. Casa de las Américas. Colección La Honda. La Habana, Cuba, 1979.

Es sabido que los canales de comunicación entre los países de Hispanoamérica en materia literaria han permanecido —y permanecen— bloqueados muchas más veces de lo necesario. Esta incomunicación ha producido como consecuencia natural el desconocimiento de la obra de autores de notable calidad, cuyos trabajos apenas si son leídos en los límites —a veces estrechos en materia de tirajes— de sus propios países. Este es el caso del uruguayo Alfredo Gravina, nacido en Tacuarembó en 1913, autor de seis novelas *(Historia de una historia; Macadán; Fronteras al viento; Brindis por el húngaro,* y la excelente *Seis pares de zapatos,* de 1964), y tres libros de cuentos *(Sangre en los surcos; Los ojos del monte, y Despegues,* que mereció el premio «Casa de las Américas» de 1974), y exiliado en Cuba desde algo más de un lustro.

Cuentos es una selección de diecisiete relatos ambientados en el campo uruguayo y en las calles de Montevideo. Narraciones que se remontan a los días posteriores a la derrota de Artigas cuando los portugueses saqueaban la campaña en busca del magro botín que le proporcionaban los pobres ranchos campesinos; que atraviesan duros períodos de sequía; que se adentran en los problemas de los trabajadores rurales acosados por el hambre, las malas cosechas y la prepotencia patronal.

La utilización del lenguaje campesino o los giros ciudadanos propios de ciertas clases sociales del Río de la Plata, en especial de Montevideo, ha sido graduada con habilidad por Gravina, quien no ha necesitado forzar la inclusión de vocablos tópicos para resaltar el

color local porque éste surge naturalmente de la composición del clima dado a cada historia.

Se advierte en Gravina, a pesar de su intento de objetividad narrativa, una real piedad por sus personajes, que gracias a la fuerza narrativa del lenguaje elegido se traslada al lector. Sin caer en el pintoresquismo descriptivo, las imágenes del campo uruguayo —dadas con pocos trazos —resultan certeras, precisas, semejantes a antiguos grabados en movimiento. Y los caracteres de los personajes nunca incurren en el estereotipo. No hay finales sorpresivos, ni remates más propios de la prestidigitación que de la literatura: las historias transcurren por carriles de lógica narrativa donde los personajes (sin resultar nunca maniqueos) actúan de acuerdo a sus posibilidades, a las que les ha otorgado el árido medio en el que han vivido.

Lo mismo ocurre con los cuentos de la ciudad, en donde quizá se acentúen los rasgos de frustración y desesperanza, pero sin caer en tintes melodramáticos. Sin embargo, no puede pasarse por alto la constante humorística que brota de los cuentos, incluso cuando se refieren a situaciones en sí dramáticas, y esto parecería deberse a la actitud esperanzada que sirve de común denominador a todos los trabajos de la antología. Postura que puede sintetizarse en las palabras de un personaje de la última narración: *Despegues*, cuando al hablar de la situación política de su país explica: «Estamos jugando una partida de las bravas; muy complicada, muy dura y sin reloj; pero aunque nos hayan comido piezas, y nos coman, la coronación de nuestros peones, de acuerdo a la estrategia y táctica utilizadas, es inevitable, y ahí radica el triunfo final.»—*H. S.*

MARCOS BRITOS: *La flor en el muro.* Ed. Tres Tiempos. Buenos Aires, Argentina, 1979.

Primer libro. Pero con muchas de las ventajas que pueden encontrarse en una obra inicial cuando su autor es un poeta que se muestra seguro y sin los titubeos habituales de los primeros tanteos en el oficio.

Así como alguna vez Macedonio Fernández confesó que suponía que si pudiera tirarse en el campo en silencio un día entero llegaría a entender el mecanismo del universo, Britos intuye que «Si un granito de arena se posara sobre mi mano / yo sentiría su peso / así como el llanto de las hojas / y el viento». Luego confiesa: «descubrí un escondido rincón bajo cierta bruma casi gris / a donde cada día

entro / para dejar algunas hojas amarillas / y de donde cada día salgo / cargado con palabras y voces nuevas / que voy dejando enredadas en el pelo de la mujer querida.»

Acierta también Britos en las descripciones, breves como pinceladas, «flashes», instantáneas: «Se alargaron las sombras sobre la tierra / y el horizonte no fue una línea. / Se apagaron las luciérnagas / y la noche quedó sola», o en el poema *El bebedero:* «Alguien se detuvo alguna vez / a observar / sus mágicos contornos de mujer. / Se inclinó luego / y bebió de su vertiente. Al apartarse / cayó una hoja y suavemente se impregnó de frío / El sol / quebró un arcoiris sobre las piedras blancas. / Era otoño.»

Recorre la totalidad del poemario una sensación de alegre confianza en el porvenir, de fe en el futuro que —por inusual— sorprende; es como una apuesta a la vida, a los rincones positivos del hombre que no suele aparecer con frecuencia (más allá de las razones objetivas) en la poesía de los últimos años. A manera de ejemplo puede tomarse el breve poema dedicado a su mujer embarazada: «Arrinconada entre mis brazos / señala con mi índice su ombligo / esta mujer mía / en su diaria tarea de hacerme recordar / que aún quedan razones / que ella anda / de aquí / para allá / sufriendo una.» El poema *Atentado* también viene a confirmar lo dicho: «vieron tardes debatirse entre garras / lagos morir lentamente / agonizar el pan el cielo las gaviotas / vieron / que la arena en las playas era piedra / que enterraban la palabra, la música, el color / que eran clausuradas las estrellas /por eso / atentaron contra la tristeza / convocaron a ciertos pájaros / y al viento.» Y si viene la muerte pide «morir con su nombre entre los labios», que es una manera de elegir el lado del amor, o, para decirlo con palabras ajenas, una manera de «disparar contra la muerte».—*H. S.*

LECTURA DE REVISTAS

ASCLEPIO (Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica.)

Este nuevo número, el 29, de *Asclepio,* ha sido íntegramente dedicado (en homenaje al profesor Pedro Laín Entralgo) a recoger las ponencias y comunicaciones del V Congreso Nacional de Historia de la Medicina, realizado en 1977 en Madrid, y que estuvo dedicado al tema de las epidemias ocurridas entre el siglo XVI y el siglo XIX.

Hace algunos años, Antonio Domínguez Ortiz se mostraba sorprendido por el hecho de que muy pocos médicos con vocación histórica se hubiesen dejado sugestionar por el tema de las epidemias; ahora Antonio Carreras Panchón, en el primero de los trabajos recogidos en el volumen, recuerda el dato, se felicita de que ello ya no sea así en la bibliografía médico-histórica y agrega varios datos para el mejor conocimiento de las epidemias que tuvieron lugar durante el Renacimiento, cuando la peste era conocida bajo diversas designaciones: «pestilencia, mal contagioso, enfermedad de secas y carbunclos». Considera Carreras Panchón que —entre otros motivos de menor trascendencia— debe resaltarse en el desarrollo de las epidemias «la disposición arquitectónica de los edificios con un predominio grande de la madera que favorecía el anidamiento de roedores». Por otro lado, explica que «la carencia de un plan urbanístico en la mayoría de las ciudades provocaba un enorme hacinamiento dentro del recinto amurallado, contribuyendo igualmente al deterioro de la situación sanitaria y espectacular fenómeno de la explosión pestífera.» A ello hay que agregar que aún sigue siendo válido —subraya— establecer una relación entre los períodos de hambre o carestía y la aparición de epidemias de peste.

Luis S. Granjel analiza *Las epidemias de peste en la España del siglo XVII,* que, provocaron al llegar 1700 un descenso demográfico de un millón de habitantes. Estudia el temor a la peste, el desarrollo de la vida cotidiana durante el flagelo, los severos castigos a que se hacían acreedores quienes no denunciaban casos de peste de los que tuvieran conocimiento (2.000 ducados de multa y destierro al peñón por ocho años para los nobles y 200 azotes y diez años de galeras cuando se tratase de personas ordinarias). Luego pasa revista a cada una de las grandes epidemias que padeció la Península durante el siglo XVII: la que se extendió durante el primer lustro del setecientos; la que dio comienzo en Andalucía en 1646 con desastrosas secuelas en los años subsiguientes y, por último, la epidemia que azotó a España en la década final de la centuria.

En un erudito trabajo, José Luis Peset estudia el tema *Epidemias y sociedad en la España del fin del antiguo régimen* y conjetura sobre las causas por las que la peste abandonó a España desde el fin del XVII. De las cinco motivaciones, una: cambio de la rata negra por la gris en el dominio de Europa (en razón de que esta última es menos afecta que su congénere a vivir en las casas); dos: mutación del microbio *Pasteurella pestis* hacia el *pasteurella pseudotuberculosa,* que causaría en el hombre una enfermedad semejante a la fiebre tifoidea y que inmunizaría contra la peste; tres: el descenso

cierto de la temperatura durante el siglo XVIII; cuatro: una mejora leve en la situación alimenticia de la sociedad, y cinco: nacimiento de la higiene pública en la Europa ilustrada. Peset se inclina por esta última, y para probarlo estudia el tratamiento dado a las epidemias de Valencia de 1647 y la de Marsella en 1720, que significan un cambio sensible en las costumbres sanitarias de épocas anteriores. El capítulo final de su ponencia lo dedica al nuevo huésped que llega con el siglo XVIII: la fiebre amarilla, que se convertiría en el flagelo de las siguientes décadas hasta casi fines del ochocientos.

Completan el volumen las siguientes comunicaciones: *Repercusiones de la epidemia de peste de Zaragoza de 1652,* de E. Balaguer Perigüel y R. Ballester Añón; *Repercusiones sociales de la epidemia de fiebre amarilla de Málaga, 1803-1804: posturas tradicionales e ilustradas en el estamento eclesiástico,* de Juan L. Carrillo y Luis García Ballester; *La peste en la Málaga del siglo XVII (1637),* de Jesús Castellano y Angeles L. Reguero; *Un brote de fiebre amarilla en el puerto de Barcelona en 1803,* por José Danón; *Repercusiones sociales de las epidemias de cólera del siglo XIX,* de Antonio Fernández García; *Epidemiología gallega del siglo XVIII,* de Delfín Guerra; *Tres historiadores de la medicina española: Villalba, Hernández Morejón y Comenge,* de Víctor J. Marí Balcells; *La sociedad murciana y cartagenera y las epidemias durante los siglos XVII, XVIII y XIX,* de Pedro Marcet Campos y un grupo de colaboradores; *La primera epidemia de dengue en España,* de Antonio Orozco Acuaviva; *Los médicos y la peste de Valencia de 1647-1648; Gobierno y poder político en la peste de Valencia de 1647 a 1648; Los bandoleros y la peste de Valencia, 1647-1648,* las tres de M. Peset, S. la Parra, María Fernanda Mancebo, J. L. Peset y E. Arquiola; *El doctor Rossell y los temores en España por la peste de Milán, 1629-1631,* de Juan Riera y J. M. Muñoz; *Noticia de una epidemia segoviana de viruela, 1740-1741; El libro de la peste (1600),* del doctor Antonio Ponce de Santa Cruz, ambos también de Juan Riera; *Hambre y enfermedad en Galicia a mediados del siglo XIX,* de María Xosé Rodríguez Galdo; *Importante impulso en el conocimiento científico dado por un médico placentino del siglo XVII,* de M. Sayans Castaños, y *Las epidemias en Andalucía durante el siglo XVI,* de Bernard Vicent.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, segundo B. MADRID-33).*

Domicilio de *Asclepio: Duque de Medinaceli, 4. Madrid-10.*

PROXIMAMENTE:

ANTONIO URRUTIA: *De la pintura de Xavier Valls.*

JOSE LUIS PESET y DIEGO NUÑEZ: *Filosofía, Ciencia y Alquimia en la Ilustración española.*

ROMANO GARCIA: *El problema del método en Historia de la Filosofía*

BLAS MATAMORO: *Una teoría proustiana del amor.*

IGNACIO COBETA: *Aquel terrible dolor de cabeza.*

RAUL GUSTAVO AGUIRRE: *El estallido de una rosa...*

JUVENAL SOTO: *Tres poemas.*

BERNARDO SUBERCASEAUX: *«Tirano Banderas»*, en la narrativa hispanoamericana.

TOMAS SEGOVIA: *Machado desde la otra orilla.*

JOSE LUIS GARCIA MARTIN: *Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos E. de Ory.*



PRECIO DEL NUMERO 358:

150 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO